



المجلس
الوطني
للثقافة
والفنون
والآداب

دولة الكويت

أحمد مختاري العدواني

شاعراً ورائداً

حمد الرجيب

تحولات الأمكنة

نسخة مجانية توزع مع العدد 353

من سلسلة «عالم المعرفة»

يوليو 2008

ممارات ثقافية

هذا المشروع

يطيب للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يزف إلى قارئ «عالم المعرفة» في عالمنا العربي مشروعا ثقافيا جديدا، يتمثل في هدية ثقافية مجانية تصاحب إصدار «عالم المعرفة» بدءا من العدد . ٣٤٩

يهدف هذا المشروع، الذي نستله بكتاب «الأدب في الكويت خلال نصف قرن»، إلى فتح نافذة يطل منها القارئ العربي على جانب مهم من الإبداع الثقافي في الكويت خلال النصف الثاني من القرن العشرين، حيث برزوعي الإنسان الكويتي منذ بدايات نهضته الحديثة (قبل عقود من بزوغ عصر النفط) بأهمية ثقافته العربية بشقيها التراثي والحديث في تمكين المجتمع الكويتي رغم قلة عدده والوطن الكويتي رغم صغر مساحته، ليس فقط من حث الخطى على طريق التقدم والازدهار الحضاري، بل أيضا بإتاحة الفرصة للكويت لممارسة الدور المرموق الذي اضطلعت به حيال أمتها العربية ومحيطها الإقليمي، وهو الدور الذي كانت له انعكاسات كثيرة تجيء في صدارتها الجهود الثقافية المبكرة التي أسهمت بها الكويت، ولاتزال، في تنمية الثقافة العربية من خلال توفير خدمة ثقافية رصينة بأسعار رمزية تقع في متناول القارئ العربي.

وتتبع أهمية مشروعا الثقافي الجديد من أنه يعرف المواطن العربي بالنتاج الإبداعي للمثقف والمبدع في الكويت، ليس باعتبار هذا النتاج إبداعا «آخر»، أو ثقافة مغايرة، بل بوصفه لونا مختلفا في إطار الثقافة العربية «الواحدة»، وإن تعددت وجوها، وتباينت رؤاها، تبعا لاختلاف البيئات وتفاعلها مع الزمان والتاريخ.

ونأمل أن يحقق هذا المشروع الثقافي الجديد مزيدا من التقارب والفهم المتبادل بين القارئ العربي في كل مكان، وأشقائه في الكويت، وأن يكون جسرا للتفاعل بين المجتمع الكويتي والمجتمعات العربية، وليس هناك ما هو أقدر من الثقافة على تحقيق هذه المهمة الضرورية والواجبة، من أجل مجتمع عربي أفضل، يتمكن من المضي قدما باتجاه المستقبل، متسلحا بالمعرفة والثقافة والاحترام المتبادل، واليقين بأن الاختلاف والتعدد يمثلان ثراء للأمة العربية وثقافتها، وجسورا تربطها بعالمها وعصرها. ولعل هذا هو الهدف الرئيس من إطلاقنا هذا المشروع الثقافي الذي نأمل أن يحقق ما نصبو إليه، وأن نعم فائدته عالمنا العربي الكبير، وأن يسهم - ولو بقدر ما - في التقدم الحضاري الذي يتطلع إليه الإنسان العربي.

الأمانة العامة للمجلس الوطني

تقديم

يسر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يقدم لقارئ «عالم المعرفة» في العالم العربي هذا الكتاب - الهدية، في إطار مشروعه الثقافي المصاحب لسلسلة عالم المعرفة، الذي يرمي إلى إطلاع القارئ العربي على جانب مهم من الحياة الثقافية وروادها ومبدعيها في الكويت.

والكتاب الذي بين يدي القارئ الآن يجمع بين دفتيه كتيبين كان المجلس الوطني أصدرهما ضمن سلسلة «منارات ثقافية»، وهي ندوات ثقافية تقام ضمن أنشطة مهرجان القرن الثقافي، وتلقي ضوءاً تنويرياً وتعريفياً على أعلام الثقافة والإبداع في الكويت.

وتتمحور إحدى المنارتين حول الشاعر والمثقف الكويتي أحمد مشاري العدواني الذي تبوأ منصب أول أمين عام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، بينما تبحث المنارة الأخرى في شخصية حمد الرقيب، وهو أحد رواد النهضة الثقافية في الكويت في مطلع دخولها عتبة العصر الحديث في خمسينيات القرن العشرين.

ولعل ما يجمع هذين العلمين المرموقين أنهما كانا شديدي الإيمان بأهمية نشر التنوير الثقافي بين جنبات المجتمع الكويتي والعربي، كما آمنّا بدور الثقافة في قيادة المجتمع نحو التقدم والتنمية والازدهار.

فإذا كان الراحل حمد الرقيب أحد بناة المشروع الثقافي الكويتي الذي مازلنا نجني ثماره حتى الآن، فإن الراحل أحمد مشاري العدواني كان واحداً من بين ثلة من المفكرين والمبدعين - أمثال الراحل عبدالعزيز حسين - عكفوا على تعزيز هذا المشروع الثقافي، والانتقال به عبر حدود الكويت صغيرة المساحة وقليلة التعداد، ليصبح رافداً مهماً ومحورياً في الجهود الثقافية العربية.

وتتمنى الأمانة العامة للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أن يفتح هذا الكتاب بمنارتيه نافذة جديدة يطل من خلالها المثقف العربي على علمين مهمين للثقافة العربية في الكويت، وأن يطلع القارئ على جانب من حياتهما الإبداعية وتأثيرهما البعيد في مجتمعهما العربي الكبير، وجهودهما الثقافية التي أثرت بقدر واسع في هذا المجتمع، الذي نرجو له مستقبلا زاهرا، ومزيدا من الأمن والاستقرار.

بدر سيد عبد الوهاب الرفاعي

الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

محتويات الكتاب الأول

13 • استهلال

المحاضرة الأولى أحمد مشاري العدواني؛

20 أ- الجوانب الشخصية والاجتماعية والأدبية من حياته

24 - علاقة العدواني بأسرته

26 - صفاته وعاداته

29 ب- أحمد العدواني رائداً للتتوير

36 - الهوامش

37 - المصادر

المحاضرة الثانية درامية الخروج والولوج؛

40 - تمهيد

43 - الأجناس الأدبية والتساؤلات المشروعة

45 - الحدث أو الحكاية / الخطوط الأساسية

47 - الصراع ومستوياته

49 - الشخصيات

60 - الحوار / الديالوج والمونولوج

62 - الموقف الدرامي

64 - الهوامش

67 - نماذج من شعره

90 - خلاصة السيرة الذاتية

94	- توطئة -
	البحث الأول :
103	- حمد الرجيب المنارة وتحولات الأمانة -
104	- مقدمة -
106	- المسرح بين التأصيل والبحث والدراسة -
108	- من الجاني؟ وتربية المختلف -
116	- دهولاء الناس، من هم؟ -
122	- منازل الغد والإعمار -
136	- الهوامش -
137	- المراجع -
	البحث الثاني :
139	- حمد الرجيب حياة ونغم -
140	- مقدمة -
142	- الموسيقى -
143	- أنغام شرايين الوطن -
145	- البدايات -
147	- البيئة وأثرها في موسيقى حمد الرجيب -
149	- الإدارة الفنية لدى حمد الرجيب -
154	- الموسيقى الكويتية -
167	- حمد الرجيب والقيادة الفنية -
181	- الأشكال -
203	- الملاحق -
213	- الخصوص المسرحية -
217	- ملحق الصور -

الكتاب الأول
أحمد مشاري العدوان
(شاعرا ورائدا)

أحمد مشاري العدواني

(شاعراً ورائداً)

المحاضرتان؛

د. دلال فيصل الزين

د. نجمة إدريس

تحرير؛

د. خليفة الوقيان

استهلال

أحمد مشاري العدوانى شاعر مجدد، ومفكر مستتير، ومعلم
قدير، وقيادي مؤسس، وإنسان نبيل.

فالعنوانى الشاعر معروف لدى دارسى الشعر الكويتى بأنه
الأسبق تجديدًا، وأحسب أن دوره فى التجديد يعود إلى
أربعينيات القرن العشرين، فقصائده المنشورة فى مجلة «البعثة»،
خلال تلك الحقبة الزمنية تكشف عن طبيعة تجربته الشعرية
المغايرة لتجارب مجاليه.

ولم يتوقف العدوانى عن حمل راية التجديد حتى الأيام
الأخيرة من حياته. وقد يجوز لنا القول إنه أكثر حدائد من
كثيرين ممن ولدوا بعده بنصف قرن، وقد ترك لنا العدوانى ثروة
شعرية نفيسة يضمها ديوانه «أجنحة العاصفة» و«أوشال».

والعدوانى المفكر المستتير بقى مخلصًا لقناعاته، شاهرًا سيف
الكلمة الحرة فى سبيل النهوض بمجتمعه المحلى ووطنه العربى،
وتخليص أمته من شرور قوى الظلم والاستبداد والتخلف.

ولم يتخل العدوانى عن حمل رسالة التقوير، والتبشير بالغد
الأخضر على الرغم من كل النكسات والإحباطات التى زعزعت
قناعات كثير من المثقفين.

إن الذين لا يعرفون العدوانى عن قرب يتصورون أنه متعزل
عن إيقاع الحياة اليومية، غارق فى تأملاته الفلسفية، بعيد عن
مشكلات وطنه، يملكه الشعور بالغربة الفكرية، وهذا التصور
مفلوط، فشاعرنا المجدد يوهمنى - من خلال المراوغة أو التقية
الفنية - أنه غريب وأنه هجر عالمنا الذى تكتفه الشرور والآثام،

والحقيقة خلاف ذلك، فهو منغمس في النضال ضد كل الشرور والآثام، والمفاهيم المغلوطة، والممارسات الشاذة التي يرصدها بنظرته الثاقبة، ويمعريها بشجاعته المعهودة. وقد أشرت إلى تلك الحقيقة في الدراسة المنشورة في الكتاب التذكاري «أحمد العدواني» الصادر عن رابطة الأدباء، وعنوانها «الثورة في شعر العدواني».

والعدواني المعلم بدأ حياته الوظيفية معلماً، وأصبح من بعد مخططاً تربوياً، وقيادياً في مواقع عدة. لكن صفة المعلم لم تفارقه، فهو قطب جاذب للمريدين من أجيال مختلفة، لا يمتلك القدرة على التخلي عنهم، ولا هم قادرون على مفارقة الارتشاف من ينابيع عطائه وحنوه الأبوي. ويكفي أنه يخاطبهم جميعاً بالصفة المحببة «ابني».

ومن أبرز ملامح العدواني المعلم غزارة ثقافته، فهو يجمع ما بين التعمق في التراث العربي الإسلامي، والمواكبة لكل جديد في العلوم المعاصرة.

كما أنه منفتح على كل التيارات، مقدر لكل ذي رأي خياراته وقناعاته، محاور الجميع بموضوعية. ولذلك نجد ضيوف الكويت من المفكرين والأدباء العرب والمستشرقين ذوي المشارب المتباينة يحرسون على زيارته وإدارة حوارات مطولة ومعقدة معه.

أما رواد ديوانيته التي تتعقد مساء يوم الجمعة - ويحضرها شقيقه الطبيب والمثقف الكبير الدكتور عبدالرزاق العدواني - فهم يمثلون أطرافاً فكرية متعددة من ليبراليين وإسلاميين، ومن تراثيين ومجددين. وكل هؤلاء وأولئك مقدرون لذلك المعلم غزارة علمه، وسماحة روحه.

والعدواني القيادي في حقل العمل الثقافي مؤسس للصناعات الثقافية الثقيلة التي تنتج - بعد حين - آثارها النافعة للأجيال المتعاقبة، خلافا للأعمال ذات البهرجة الإعلامية، والصبغة الاحتفالية، التي تتلاشى كالفقاعات بانتهاء مواسمها .

ولم يكن التخطيط المنهجي، والبعد الاستراتيجي للمشروعات الثقافية المهمة التي تبناها مفهومان لدى البسطاء من محرري الصحف والصفحات الفنية ورفاقهم من الفنانين، إذ كان اعتقادهم أن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أنشئ ليكون بمثابة ديوانية أو مقهى ينتقل إليه الفنانون، حيث لا يخضعون لشروط الالتزام الوظيفي، تقديرا من المجلس لظروف عملهم الفني. كما كانت آمال الكثيرين منهم تقف عند حدود قيام المجلس بتبني مطالبهم من جهة تعديل الأجور التي يتقاضونها مقابل أعمالهم الفنية .

وتذهب هذه الطائفة من المحررين الفنانين والفنانين إلى أن المجلس كان في أساسه لجنة أمر سمو الأمير الراحل الشيخ جابر الأحمد رحمه الله (وقد كان وليا للعهد حينئذ) بتشكيلها لدراسة شكاوى الفنانين، ثم تطورت الفكرة، فكان الاقتراح بإنشاء مجلس يعنى بشؤون الثقافة والفنون والآداب، ولذلك فإن شكاوى الفنانين هي الأولى بالاهتمام، وبخاصة ما يتصل منها بتعديل لائحة الأجور القديمة التي تحكم تعاملهم مع وزارة الإعلام .

وبحكم معاصرتي للمرحلة التأسيسية من حياة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وعلمي فيه، أكاد أجزم بأنه لو كان على رأس قيادة المجلس في تلك الحقبة قيادي آخر ممن يخضعون للابتزاز، ويخشون الضجيج الصحافي لتغير المسار،

وتقلص الطموح، ولغرق المجلس في شكاوى الفنانين والمحررين الفنيين. ويعود الفضل في عدم الخضوع للابتزاز لقيادة الأستاذ أحمد العدواني ورفيقه الأستاذ عبدالعزيز حسين.

لقد اختار المجلس - بقيادة العدواني - الانطلاق إلى آفاق الثقافة الرحبة، والتخطيط للمشروعات الكبيرة.

ولم يكن ذلك الخيار ليعني إغفال حقوق الفنانين، إذ بدأ المجلس منذ العام الأول لتأسيسه في التفاوض مع وزارة الإعلام لتعديل لائحة الأجور والمكافآت. وكان منحازا لتأييد كل المطالب التي تقدم بها الفنانون، وقد استطاع أن يحقق لهم كل ما تمنوا تحقيقه في هذا المجال. ثم تجاوز تلك الجزئية ومثيلاتها من المطالب التي أريد له أن ينحصر ضمن إطارها، متجها إلى تحقيق الأهداف والطموحات الكبيرة.

والعدواني بحكم تكوينه الثقافي الموسوعي، ورؤيته العلمية للأمر، لا يستطيع أن يقبل بالقشور. فحين كان مسؤولا في وزارة الإعلام اتجه نحو إنشاء المعاهد التي تمد البلاد بالكوادر الفنية، كما كان معنيا بتبني الدولة الإصدارات التي تحتاج إلى الدعم لتصل إلى القراء العرب بأسعار شبه رمزية، وقد تحقق له ما أراد إذ أنشئ المعهد العالي للفنون الموسيقية والمعهد العالي للفنون المسرحية، كما صدرت سلسلة «من المسرح العالمي»، و«مجلة عالم الفكر» وسلسلة «التراث العربي».

وحين تولى قيادة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب كان من الطبيعي أن يتبنى إصدار مطبوعات أخرى تسد فراغا في المكتبة العربية، وكان في مقدمة تلك المطبوعات سلسلة كتب «عالم المعرفة» التي يطبع منها كل شهر ٥٠ ألف نسخة، ومجلة

«الثقافة العالمية» التي تصل القارئ العربي بما يصدر في الدوريات الأجنبية، وسلسلة «التراث العربي» التي تربط القارئ بتراثه الفني، فضلاً عن المطبوعات التي تسجل وقائع الندوات الكبرى التي يقيمها المجلس والمطبوعات الأخرى التي لا تنتمي إلى سلسلة بعينها .

أما مشروعات المجلس الوطني الأخرى، المتصلة بالفنون التشكيلية، والموسيقى، والمسرح، وثقافة الطفل، وتشجيع المؤلف المحلي والتفرغ ودعم الإبداع والأسابيع الثقافية... إلخ، فالحديث عنها أكبر من أن تتسع له هذه العجالة.

ويبقى من بعد أحمد العدوانى الإنسان، فهو مثال للنبل والشهامة والتواضع.

ويعد فقد أحسن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب صنيعاً حين تبنى إصدار سلسلة من الكتب التي تُعرف بالمنارات الثقافية الكويتية التي أسهمت في العطاء بشكل مميز. كما أحسن صنعا باختيار الباحثين الدكتور دلال الزين والدكتورة نجمة إدريس لإعداد محاضرتين - بحثين - عن الشاعر الكبير أحمد مشاري العدوانى، فالدكتورة دلال هي زوج الشاعر ورفيقة دربه، وصاحبة الفضل في تهئية الأجواء الملائمة له ليتفرغ للقراءة والإبداع والعطاء، وهي الأقدر على تعريفنا بالبعد الإنسانى لشخصية شاعرنا الكبير، فضلاً عن تمكيننا من الدخول إلى عالمه الخاص.

وقد أعدت الدكتورة دلال البحث الأول في هذا الكتاب وجعلته من قسمين، الأول: أحمد مشاري العدوانى: الجوانب الشخصية والاجتماعية والأدبية من حياته، والثاني: أحمد العدوانى رائداً للتطوير.

أما الدكتورة نجمة إدريس فهي الباحثة والناقدة القديرة والشاعرة الكبيرة. وقد شهدت لها دراساتها العديدة بالتميز الذي أهلها لنيل جائزة الدولة في الأدب. وقد اختارت الدكتورة نجمة البحث في أهم ملمح من ملامح تجربة العدواني، وهو النزعة الدرامية. وإتماما للفائدة فسوف نلحق بالبحثن القيمين بضعة نماذج من شعر أحمد العدواني، وخلاصة لسيرته الذاتية.

د. خليفة الوقيان

المحاضرة الأولى

أحمد مشاري العدواني

أ- الجوانب الشخصية
والاجتماعية والأدبية من حياته

إعداد

د. دلال فيصل الزين

(*)

بقلم: د. دلال الزين

عندما تلقيت دعوة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب للمشاركة في البرامج الثقافية لمهرجان القرين الثقافي، وبالتحديد في ندوة منارات ثقافية كويتية، انتابني مشاعر متناقضة، شعور بالامتنان لمن ساهم في تكريم هذا الرجل الذي أعطى شبابه وعمره لهذا البلد، وشعور آخر هو ألا أفي العدواني حقّه مع علمي التام بأن شهادتي به قد تكون مجروحة، لازمته تسعة وعشرين عاما إلى أن غاب عنا منذ اثني عشر عاما وهو بيننا في نبض العروق وفي معاني الكلمات وفي خفة الروح ورقة الفؤاد، ما زال معنا بأنفاسه ونظراته ونهر حنانه المنسكب في قصائده المنقوشة على المرايا وفوق زهرية الورد وشغاف القلب وشفافية الروح، في كل لمحة وفكرة يلمع في أفق روحي وجه أحمد مشاري العدواني نورا مضيئا يرسل شعاعه ويثير الذكرى، لهذا أجد الكتابة عنه متعة لي.

-
- (*) - حصلت على بكالوريوس اجتماع وفلسفة عام ١٩٧٥ بتقدير عام «جيد جدا».
- عملت في جامعة الكويت، كلية الآداب.
- حصلت على الماجستير من كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، قسم الاجتماع والأنثروبولوجيا، بدرجة امتياز عام ١٩٨٢.
- عملت في التدريس بقسم الاجتماع، في كلية الآداب، حتى حصلت على شهادة الدكتوراه من جامعة عين شمس بتقدير امتياز مع مرتبة الشرف الأولى.
- عضو استشاري في المجلس الأعلى للتخطيط، بمرسوم أميري عام ١٩٩٦م.
- عضو استشاري في مجلس إدارة اللجنة الوطنية لشؤون الأسرى والمفقودين، منذ عام ١٩٩١م.
- عضو في لجنة توثيق تاريخ التعليم في الكويت.
- عضو في هيئة تحكيم مسابقات جوائز الشيخ عبدالله المبارك والدكتورة سعاد الصباح للأدب في الشعر والرواية.
- عضو في مؤسسة البابطين الثقافية، في الإعداد لدورة الشعر والأدب لأحمد العدواني، عام ١٩٩٦م.
- عضو فاعل في العديد من الجمعيات والروابط العلمية الهامة.
- مثل جمعية حقوق الإنسان، جمعية الخريجين الكويتيين، منتدى الفكر العربي بعمان.

أولاً: سأتناول في هذا البحث المتواضع الجوانب الإنسانية والاجتماعية لواحد من رواد التنوير في الكويت وهم كثر. كما سأنتقل إلى بعض الجوانب الأدبية التي شكلت وجدانه، ودوره في مسيرة الحركة الثقافية في الكويت.

إذا يرى المؤرخون أن يتناولوا أطوار أمة في زمن من عمرها بتعريف أخلاقها وعاداتها وفضائلها وتربيتها ووسائل معيشتها وحالتها الاقتصادية والسياسية وما هي عليه من درجة الأفكار والعلوم والآداب والفنون، مع بيان ما يطرأ عليها من الأحداث المهمة، بالشرح والتعريف وكما يفعل المؤرخون يفعل الكتاب المشتغلون بالأعمال والأحوال العامة، فيدرسون زمانهم درساً، ويقفون على ارتباط حالهم بماضيهم وأخلاقهم ومعتقداتهم وسياساتهم حتى يتبين لهم ما هي عليه بكيفية لا تقبل الشك.

هذه المقدمة لا بد منها معتدّين بقول قاسم أمين عن قصور اللغة فيتوصل ما يشعر به المرء، وهو أنه «كلما أراد الإنسان أن يعبر عن إحساس حقيقي رأى بعد طول جهد وكثرة الكلام أنه قال شيئاً عادياً أقل مما ينتظره، ووجد أن أحسن ما في نفسه بقي فيها مختفياً».

... قبل أن أتحدث عن الجانب الإنساني لأحمد العدواني، الذي ترك أعظم الأثر في حياتي ونفسي ووجداني بل وفي مسيرتي العلمية كلها، أتوقف قليلاً عند ملاحظة جديرة بالتوثيق والتسجيل، وهي أن ذلك الجيل من الرواد قدموا لبلدهم وشعوبهم العديد من الخصال والصفات الأخلاقية التي ستكون نبراساً يهتدي به جيلنا الحالي والأجيال القادمة، ولو علم المرء أن ما يمر به وما يعايشه سيتحول إلى ذكريات لاستعان بكل شيء ليحفظها،

ولكن ما دام الإنسان موجودا ومعاصرنا لبعض مراحل التطور الثقافي، إذن هو خزانة من الذكريات يخزن الألم والمرارة لغياب الأعراء الذين فارقونا وتركوا بصماتهم راسخة وعميقة لتكون مشاعل تضيء حياتنا.

العدواني شاعر سبق زمنه وتجاوز سني عمره... لا يكاد يرى في المجتمعات إلا قليلا، وبحسب ما تقتضيه ظروف الحياة وطبيعة عمله يميل إلى الانزواء عن الناس، شاعر سوطه القلق يقود به راحلته إلى اكتناه الحقيقة، متسرّلا بالرمز.. يحاول جهده أن يخفي ملامحه عن العابرين، فلا يعرفون من أين ولا إلى أين^(١).

رحل العدوانى عن عالمنا في السابع عشر من يونيو عام ١٩٩٠، رحل قبل انهيار الحلم العربي، وقبل أن ينتشر جراد الحقد والكراهية، قبل أن تدنس أرض بلاده أقدام صدام وزبائنه، ففي اليوم الذي تأكد لنا فيه سيطرة جيوش الغدر على مدينة الكويت قالت ابنته لينة: الحمد لله الذي لم يشهد والذي هذا النهار الذي غابت شمس على مدى سبعة شهور.

رحل الأديب الذي ظل ملتزما بقضايا وطنه يؤرقه الهم الحضاري وينشغل بطموحات بلده، ونضال قومه، من أجل التقدم ومواجهة التغير ومواكبة عالم التكنولوجيا والإبداع الإنساني، ما زال العدوانى يحيا في ضمير الكويت، تردد آثاره أجيال الكويت كل مطلع شمس في مدارسها، بلاده التي أحبها ووهب لها فكره وروحه^(٢).

ملاقاة العدوانى بأسرته

كان يحب والدته، حبا شديدا ويقدرها لأنها في رأيه تزلت صغيرة
لسن وتولى هو رعايتها ورعاية شقيقاته، اعتاد منذ عرفته إلى أن رحل عن
نيانا أن يتناول قهوة الصباح عند والدته.

كان العدوانى متمردا طموحا بلا حدود وخشى أن يعد الزواج من
طموحاته وتطلعاته ويغير نمط حياته، وجموح مشاعره نتيجة نزعتة
لشاعرية وفلسفته الفكرية، يحمل هموما يعجز أي فرد عن أن يحملها،
هموما تمثلت في أسرة هو راعيها. توفي والده وهو أكبر الأبناء فأصبح
المائل الوحيد لأسرة تمثلت في الوالدة والشقيقات، تابع تعليم أشقائه
وحثهم على العلم حتى النهاية.

كان منزلنا مركزا ثقافيا، دفعني من دون إصرار إلى حب القراءة والتعود
عليها لقد علمني وتعلمت على يديه منذ نهاية المرحلة الثانوية حتى المرحلة
الجامعية حيث تلاها التعليم العالي، فأليه يرجع الفضل في ما وصلت إليه
من علم ومن فكر ومن معرفة. أما علاقته بشقيقه الدكتور عبدالرزاق
العدواني فستكون موضوعا لدراسة أخرى.

معنى الصداقة عند العدوانى

للصداقة عند العدوانى معان عديدة ترتبط بالوفاء والشجاعة والود
الصادق الخالي من كل نزعة من النزعات الإنسانية التي تصاحب البعض
أحيانا، فعلاقته بأصدقائه لا حدود لها، لذا نجد أن المحبة التي استحوذ
عليها من رفاقه خلال حياته الفنية بالعمل البناء والإعجاب الذي ناله، من
قراء أدبه وشعره انعكست في تلك المعاني التي حوت الكتاب التذكاري الذي
أصدرته رابطة الأدباء في الكويت.

فمثلا يقول عنه رائد التنوير في الكويت والخليج العربي عبدالعزيز
حسين: «في منقطع من حياتنا لم نخطط له جمعنا دروب الحياة فسرنا
فعلا زميلين على سهلها ووعرها، خمسين عاما من السنين، وبألها من أعوام
مترعة بالأحداث على كل صعيد وطني وقومي ودولي، أول ما عرفته زميلا
في بعثة دراسية إلى مصر؛ فأدركت أنني ألتقي بصديق العمر، شاب يتميز
بعمق الفكر مع روح الشاعر، وبالهدوء مع طموح العالم، وبالقدرة على
صياغة الأحلام مع الإدراك الواعي للواقع... إلخ». أما العدوانى فكان يضع
عبدالعزیز حسين بمنزلة الأخ والصديق الوفي.

كان منزل العدوانى بحق إطلالة على رفاقه، كما أنه إطلالة على الحياة الثقافية في الكويت في بداية الستينيات، لقد جمعتني مع العدوانى وحمد الرجيب أمسيات رائعة قضيتها بصحبتهما وتعلمت منهم معنى الصداقة الصحيحة، كنت أصغي جيدا إلى ما يدور بينهما من حوار يستدعي ذكريات لهما عندما كانا يتجولان في أزقة مدينة الكويت وحواريها، وما يتخلل الحقبة الزمنية من مواقف ضاحكة باكية، وعندما يفوتني الالتحاق بسرد الذكريات لا أجد إلا ابتسامات وهمسات وأحيانا ضحكا من الأعماق أفهم منه المعنى مع شغفي ولهفتي لسبر أغوار تلك المعاني، كم تمنيت أن أسجل كل ما كان يدور بينهما، ولكن لو يعلم المرء أن ما يمر به من أحداث سيتحول إلى ذكريات قد تحفظ وقد تندثر، لاستعان بكل شيء لحفظها، ولكن ما دام الإنسان موجودا فستبقى تلك الأيام بما تحمله، من هموم هي الجزء الغالي والثمين الذي نستعين به على مواصلة المسيرة، فهي فعلا كما ذكرها حمد الرجيب قائلا في العدوانى:

«سنوات لا تحسب من العمر في مدينة المدن القاهرة، يكتب هو الحرف الصادق المعبر وأنقله أنا عبر خشبة المسرح أو دندنة العود أو القانون»، لقد شهدت أجمل وأحلى خلاف في حياتي وذلك عندما يتناقشان حول فكرة القصيدة وسهولة توصيلها إلى المجتمعين الخليجي والعربي، وهذا هو كلام صديقه الصديق الفنان حمد الرجيب.

والصداقة عند العدوانى لا تتحدد بجنسية ولا مذهب ولا بدين، لديه من الأصدقاء المخلصين ما يفوق الوصف، كان يتحدث عنهم بحب شديد، والله ما وطئت قدماي أرضا في الخليج والجزيرة العربية إلا ويذكر اسمه بالود والحب، وما دخلت أرضا عربية من محيطها إلى خليجها إلا وأصحاب العدوانى ملتقون حولي، فما زلت حتى الآن وبعد مرور اثني عشر عاما على رحيله لم يفترق الأصدقاء والمعارف والمحبون يكرموني إكراما لذكراهم.

عايشت وأولاده لحظات القلق والتوتر الذي يصيبه عندما يسمع عن صديق له قد أقعده الهم أو المرض، كان دائما يذكر صديقا لم ألتق به ولم أعرفه إلا منه هو الراحل عبد الوهاب حسين (وقد قال فيه شعرا يرثيه).

إن جلسة بها رواد عظام من أمثال أحمد البشر الرومي، حمد الرجيب، عبدالعزيز حسين، عبدالرزاق البصير وغيرهم كثير تعتبر من أغنى وأثري وأهم الجلسات في حياتي.

وإذا كانت مشاغل الحياة قد تشغل كثيرا من حملة الشهادات الجامعية عن القراءة، فإن أحمد العدواني قد ظل وفيها لها - عادة القراءة - حتى فارق هذه الدنيا ومن عليها، لقد كان أصحاب المكتبات أصدقاءه المفضلين، يكثر من التردد على مكتباتهم ويطيل الجلوس فيها واستعراض الجديد من إصدارات المطابع ودور النشر^(٣).
متمته المفضلة تتمثل في اصطحاب الأبناء معه إلى المكتبة «مكتبة الأندلس» في حولي، ويفيبون عني ساعات تاركين لي فرصة للمذاكرة، وكان هذا الأمر يتكرر يوميا في نهاية العام الدراسي.

صفاته وعاداته

- من أخلاقه الكريمة التواضع، لم يتعال على إنسان قط في حياته مهما صغر شأنه.

- كان يخاطب أصغر مسؤول في الكويت، يا ابني، وأكبر مسؤول فيهم يا أستاذ، أدبا منه ورقة.

- يحتفل بصغار الأدباء والشعراء ويجلس إليهم ويناقشهم، يقابل صغار الطلبة الذين يدفعهم إعجابهم به إلى السعي إليه بالظرف وكريم اللقاء، سواء كان ذلك في مكتبه أو في منزله.

لقد سمعت منه هذه الرواية، عندما كان يعمل بدرجة معاون فني في دائرة المعارف آنذاك ومسؤولا عن البعثات خارج الكويت وذلك في منتصف الخمسينيات، أنه خصص وقتا لاستقبال أولياء أمور الطلبة المبعوثين للخارج فأخبره السكرتير^(٤) أنه لا يوجد أحد، فقط، الموجود سيدة تطلب مقابلتكم، ولما سمح لها بالدخول إذا به يفاجأ بأنها الراحلة: عودة المهنا^(٥) وهي ولية أمر طالب يرغب في البعثة، يقول رحمه الله لم أتوان في الموافقة على الطلب، بل كبرت في عيني تلك الفنانة العظيمة التي تجلت عظمتها في إنسانيتها.

- كان كريما لا يهمه حجم المال، يكفيه منه القليل بما يحميه ذل السؤال، وتعليم أبنائه.

كم من شباب في الكويت قدم لهم ما يستطيع لمواصلة التعليم وكم من محتاج لم يرجع خائبا من مكتبه.

- كان حليما مرهف الحس، ففي عام ١٩٦٦ تعرضت وزارة التربية لهزة عنيفة اقتلعت عمالقة التربية بها: أحمد العدواني، فيصل

السالم المطوع، عيسى الحمد، عبدالله الحمد، فحزن حزنا شديدا ولازم مكتبته الخاصة في منزله، وكان له في المكتبة كرسي مريح الجلسة نتحاشاه كلنا فلا نقربه حتى في غيابه، فهجر هذا الكرسي وافترش الأرض متكئا على المقعد في غرفة الجلوس فكانت هذه العادة ملازمة له.

لم يرغب في تعيينه مديرا للتلفزيون بوزارة الإعلام، حتى نقل إلى وزارة الإرشاد والأنباء آنذاك بدرجة وكيل مساعد، فابتدأ بفرس ثمار الثقافة بعد أن أبعدوه عن غرس ثمار العلم في المعارف، فكانت الإصدارات شاهدا على سعة أفقه وثقافته، وكان ملما بكل ما يتطلبه الإعلام من نشر للثقافة المحلية والعربية والأجنبية، إلى جانب البرامج الترفيهية والترفيهية، فكان الإعلامي الناجح يكره الأضواء ويبتعد عن الصحافة ويعمل بصمت، لقد ضمن معظم أفكاره ورؤاه في بعض قصائده، وقد أشارت «الرومي» إلى قصيدة «سمادير»، فهو ذو حس اجتماعي، وعبرة الإحساس الاجتماعي تعني الاهتمامات المتعددة بالعلم والفلسفة والفن والاختراع والاكتشاف^(١).

إلا أن مكانة الشاعر في عالم الشعر لا تحددها وظيفة في أجهزة الدولة ولا تفرضها مشروعاته الثقافية مهما كانت جديتها، وإنما يصنعها شعره وقدرة هذا الشعر على التعبير عن الحياة والناس، وكذلك الذات المتميزة للشاعر، ومن ثم القدرة على النفاذ إلى المشاعر والعقول.

بـ - أحمد العدواني
رائدا للتنوير

اقترن وجود أحمد العدواني (١٩٢٣-١٩٩٠) على مسرح الحياة الكويتية، بمشروع النهضة الحديثة في الكويت، الذي انطلقت تجلياته منذ ستينيات القرن الماضي ولا تزال مستمرة ومتفاعلة حتى اليوم.

ويبدأ اسم أحمد العدواني في السطوع، مع اسمي رفيقيه في قافلة التثوير: عبدالعزيز حسين وحمد الرقيب، عندما أخذ الثلاثة - بوسائلهم المختلفة وتكويناتهم الفردية المتميزة - يوسعون من مجالات المعرفة، ويؤسسون قاعدة عصرية، لها طابع الموضوعية والشمول، لنهضة في التعليم والإعلام والفنون والشؤون الاجتماعية، نهضته في حياة وطن يبدأ خطواته الأولى، ويعلم بمكانة تفوق بكثير حجمه في الجغرافيا والتاريخ، وقد كان له ما أراد.

في القاهرة، تشكل ملامح الشخصية المستتيرة لأحمد العدواني، وقسماتها الأولى، من خلال انتمائه إلى كلية اللغة العربية في الأزهر وحصوله على الشهادة الأهلية، هكذا قدر له الاتكاء منذ البداية على الموروث الثقافي والروحي في مصدره الأساسي، والتفاعل مع التراث بوعي نقدي، ورؤية فاحصة، تتساءل باحثة عن إجابات غير تقليدية، وتطرح أسئلة غير تقليدية - وسوف تبقى هذه الصفة - صفة التساؤل غير التقليدي، والبحث عن إجابات غير تقليدية، ملمحاً أساسياً في شخصية أحمد العدواني، وحين تضيق به الحال، في مستقبل العمر، ويضيق بمن ليسوا معه على وتر واحد من الفكر والرؤية والإحساس، فيؤثر الوحدة والعزلة والاعتكاف، يدير بينه وبين نفسه فيض الأسئلة والإجابات ويعيش مع الآخرين وليس معهم، وإنما هو يحلق بعيداً في سماءه العالية وأفق الذي لا يرام.

وحين يعود العدواني، من بعثته التعليمية في مصر، إلى الكويت، تتيح له الأقدار العمل الذي سيبدأ به مسيرة المستقبل، مدرسا في المدرسة القبلية المتوسطة ثم في ثانوية الشويخ.

وليس مثل العمل في التعليم، يوصل عقل صاحبه ووجدانه إلى دور تثويري في المجتمع والحياة، ورؤية نقدية لما يتعلمه النشء، وللكتاب المدرسي، وللمقررات، وللحصيلة الختامية من وراء العملية التعليمية بأكملها. وساعده هذا الجو الممتلئ بالخبرة والتأمل على أداء مسؤولياته الإدارية والفنية في وزارة المعارف الكويتية - التربية الآن - وصولاً إلى منصب قيادي هو منصب الوكيل المساعد للشؤون الفنية، قبل أن ينتقل إلى وزارة الإرشاد والأنباء - الإعلام الآن -

مديرا للتلفزيون، ثم وكيلًا مساعدا للشؤون الفنية. وبتاح لمشروع العدواني التتويري انطلاقة واسعة المدى، تمثلت في إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية والمعهد العالي للموسيقى، وإصداره لمجلة «عالم الفكر» وسلسلة «من المسرح العالمي» مواصلا الرسالة التي بدأها وهو طالب بعثة تعليمية، عندما كان يصدر بالمشاركة مع رفيقه في الدراسة والتتوير «حمد الرقيب» مجلة البعث عام ١٩٥٠، ثم مشاركته في تحرير مجلة «الرائد» الصادرة عن نادي المعلمين في الكويت عام ١٩٥٢.

ويكتمل مشروع العدواني للتتوير من خلال عمله أمينًا عامًا للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدءًا من عام ١٩٧٢، عندما يبدأ المجلس في إصدار مطبوعاته: سلسلة عالم المعرفة ومجلة الثقافة العالمية وسلسلة كتب التراث العربي، بإذلا جهده من أجل أن يصبح للثقافة والمعرفة - بمعناها الواسع والشامل، وجودها الحي وتأثيرها العميق في أجيال عديدة من الشباب الكويتي الظامئ لها المتطلع إليها.

ولو أننا تساءلنا عن خصائص هذا المشروع التتويري الذي أنجزه أحمد العدواني، وعن عناصره الرئيسية، وهو المشروع الذي أزره فيه صديقه عبدالعزيز حسين وحمد الرقيب، لوجدنا ما يلي:

١- استند مشروع العدواني إلى ثقافته الخاصة بوجهيها التراثي والمصري معا، وإلى عقليته النقدية التي لا تعرف القبول الأعمى المسلم به، وإنما القبول القائم على المنطق والحجة والأسانيد العلمية والموضوعية، وإلى ديناميكيته الفاعلة الناشطة التي لا تعرف الهدوء أو الاستقرار، فهو فكر متحرك، وحركة دائبة، وانصهار في أبعاد هذا المشروع، وكأنما يسابق الزمن، لحاقا بتحقيق الهدف، ورغبة في سد الفجوة بين الكويت والدول العربية التي سبقتها إلى التقدم.

٢- من ملامح هذا المشروع التتويري ومعاله أيضا قدرة العدواني الخارقة على الاستعانة بأفضل العناصر من الخبراء والمستشارين والتنفيذيين، وإعطائهم مسؤولياتهم الكاملة، وبالتالي انطلاق هؤلاء إلى تحقيق ما كانوا هم أنفسهم يحلمون به من إنجاز، والعودة إلى تذكر بعض هذه الأسماء الكبيرة التي كان أصحابها بمنزلة أجنحة العدواني ووسائله في التحقيق، تكشف عن مدى هذا التوفيق الذي صاحبه في

هذا الاختيار، وهو يلتقي بأمثال أحمد أبو زيد وفؤاد زكريا ومحمد إسماعيل موافي وسعيد خطاب ورتيبة الحفني ومحمد القصاص وأحمد بهاء الدين وعبدالرحمن الشرفاوي وصلاح عبدالصبور وغيرهم من أصحاب الخبرة الفكرية والثقافية والفنية الرفيعة، البعض كان إلى جواره ومعه في الكويت، والبعض الآخر يمدد بالعمون والمشورة وهو في القاهرة.

٢- من الركائز الأساسية في هذا المشروع أيضا أنه مشروع «عروبي» ليس مغلقا ولا متعصبا ولا متحيزا ولا يتبنى اتجاها على حساب آخر ولا مذهباً على حساب مذهب، الأفق الرحيب الواسع يتسع لكل الأفكار والتيارات، شريطة ألا تسيء إلى المجتمع الكويتي وتكونه وخصائصه. وهي كل ما صدر عن هذا المشروع من إصدارات كانت الأقلام العربية من شتى بقاع الوطن العربي تتجاوز وتتجاوز، والعقليات المفكرة والواعية من جميع أبناء الوطن العربي تمارس أدوارها ومشاركاتها من دون حساسية أو تعصب، الثقافة والمعرفة للجميع، والجميع يحملون الرؤية ويضيئون الشعلة، ويتطلعون إلى العائد الذي سيتحقق، وهو العائد الذي يعيش فيه الآن كل من يستظل بسمائها، من دون أن يخطر في باله حجم الجهد الذي بذله الرواد - والعدواني في طليعتهم - ليجمعوا من الكويت العاصمة الثقافية التي فاخرت بما لديها وبما تمتلك من مؤسسات ثقافية وفنية وعلمية وتعليمية وأكاديمية، ومن مشروعات شديدة الطموح لاقتحام المستقبل.

٤- كان للترجمة، وللتعريف بما لدى الآخرين في عالمنا المعاصر، موقع رئيسي في مشروع العدواني التنويري. فهو لم يقتصر على منجز الثقافة العربية وإبداعها، وإنما اتسع لنقل ما لدى الآخرين - عن طريق الترجمة الأمينة المستوعبة - وجعله متاحا للقارئ العربي في كل مكان وليس القارئ الكويتي وحده. وهكذا ازدهر المسرح في الكويت بفضل استيعاب هذه الترجمات على سبيل المثال، وازدهرت الحركة الفكرية في داخل الجامعة وخارجها بفضل الكثير من هذه الترجمات التي أضاعت بها سلسلة عالم المعرفة، في مجالات علمية وتكنولوجية، فلسفية ونفسية وتاريخية، لغوية ونقدية وأدبية، وأتاحت هذه الترجمات المختارة فرصة نادرة لتأسيس وعي عصري متفتح، وغرس مناهج بحثية غير تقليدية، وهدم الكثير من جسور الفكر المتخلف، الذي كان كل همه أن يجر

المجتمع إلى الوراء، وأن يعوق حركة البناء والتقدم، ويطفئ المصابيح التي أشعلها العدوانى ورفاقه في ليل مظلم بهيم.

٥- لا بد من التويه أيضا بلمح شديد الأهمية في مشروع العدوانى التنويرى، تمثل في حرصه الشديد على ألا يسبب حرجا للدولة بسبب أفكاره المغايرة أو أساليبه المختلفة أو تفسيراته الضرورية والأساسية، كان يعلم أن الدولة - في جوهر مشروعها النهضوى - تؤازره وتسانده، وترى فيه وفي جهوده ضمنا لت تحقيق هذه النهضة، لكنه لم يحاول إثارة المنكفئين على وجوههم تجاه الماضى يريدون تكراره واستعادته دون وعي منهم أو قدرة على الاستفادة، فهم مجرد بيفאות تردد ما لا تفهم وما تمجز عن تحقيقه، ولم يحاول الدخول في ترهات الجدل الزائف مع المنفلقين والمتخلفين وأصحاب العقول الضيقة والرؤى المقيدة، لعلهم بأن في هذا مضيعة للوقت والجهد وتشجيعا لهؤلاء - الذين لا يحسنون الحوار ولا يعرفون شروطه الضرورية - على التناؤ وإشغال الخصومة وإطلاق النعوت السيئة، وهو الأمر الذى نجح العدوانى في تقاذه، وفي ضمان الأمان والسلامة لمشروعه في كل خطواته ومراحله، لا يستثير أحدا، ويوشك ألا يحس بخطورته وجوهر ما يصنعه أحد. ولعل العدوانى بهذا الموقف الذكى، كان يقدم المثال لغيره ممن يحاولون استكمال مشروعهم، أو تحقيق غيرهم، في أكثر المشاريع التى فشلت لأن أصحابها سقطوا في دائرة العنف والمواجهة مع المحافظين على التقاليد، ولم ينجحوا إلا في استثارة الناس، وغضبهم، فأعلنوا الحرب عليهم، واتهمهم بأبشع التهم، وقد حدث هذا في كثير من أقطار العالم العربى على مدار القرن العشرين.

٦- هل كان العدوانى يدرك خطورة ما يقوم به وعمق التغيير الذى يريد أن يحدثه في البنية التحتية للمجتمع الكويتى؟ من المؤكد أنه كان يعرف ويعي ويدرك. لكنه لم يتكلم أبدا عن هذا الدور، ولم يصرح به لأحد، ولم يقله في أى مناسبة إعلامية أو غير إعلامية. وظل مشروعه في صدره نتعرف عليه فقط من تجلياته، إذا طالعنا مجلة أو قرأنا بحثا أو تعرفنا على ترجمة ذات أهمية معينة، ساعته، يمكننا أن نخمن، ما الذى يريده العدوانى وما الذى يراهن عليه، وما الفكر الذى يتبناه ويدعو إليه ويشارك في التوعية به والدعوة إليه، أخذا بأسباب النهوض والتقدم، والقضاء على أسباب التوقف والتخلف.

ربما يمكننا - لو عدنا إلى أعماله الشعرية في دواوينه- أن نستكشف بعض خيوط هذا الوعي في ثنايا قصائده، ربما تمكنا من معرفة ما يؤرقه ويثير قلقه وحزنه وغضبه، وما يطمح إليه ويحلم به، صحيح أنه قال هذا كله بلغة الشعر، وهي لغة رمزية، ليس فيها وضوح المقال أو البحث أو الدراسة، لكن الشاعر المهموم بالوعي، وبالمشروع التنويري، سمح لبعض أفكاره ورؤاه أن تتسرب بين ثنايا قصائده، وهو ييكي - في كثير منها - برؤيته التي تتلاشى وتزول أمام هجمة المجتمع المصري المتحضر، وتتلاشى معها قيم الصدق والنقاء والإخلاص والوفاء والبساطة، في مقابل القيم التي تفرسها المدنية من زيف وخداع وأطماع وصراعات وخروج على قواعد الصدق والشفافية والعدل، هنا يمكننا أن نجد عمق ارتباط العدوانية بالأصالة ونفوره من النشوة وفقدان الهوية والسقوط في التبعية، التبعية بالوانها ومستوياتها المختلفة، سياسيا وفكريا وثقافيا وفنيا واجتماعيا.

٧- لقد كان أحمد العدوانى، الفنان والمبدع، يدرك حجم التنوير وإيقاظ الوعي بالحياة الذي يمكن أن تصنعه أغنية جميلة أو مسرحية هادفة أو برنامج إذاعي أو تلفزيوني محكم، أو مجلة ثقافية أو فكرية تضيء بأنوار العقل، ومن هنا كان تركيزه في مشروعه على كل هذه الوسائل التي أتيج له أن يكون مسؤولا عنها في سياق رحلته الوظيفية، ومن خلال مواقفه القيادية، ولقد أعطى لكل هذه التفاصيل الدقيقة جهده وطاقته إيمانا منه بالدور الحضاري للفن، في إنضاج وعي الشعوب، والسمو بالروح الوطنية والقومية، وتثقيف الوجدان من خلال التأثير غير المباشر، لكنه التأثير الذي يترسب بعمدا في أغوار النفس. لهذا سنجد اسم العدوانى مقرونا بعدد من الأناشيد والأغاني الوطنية التي رددناها جميعا، ووجدنا فيها جوهرنا وحقيقتنا، وهو هنا يضرب المثل لغيره، ويشجع الآخرين على أن يحذوا حذوه، ويمضوا في الطريق التي عبدها لهم، وعندما يكتب عن مشروع العدوانى في التنوير بصورة تفصيلية، فلا بد من مراجعة هذا كله. وقراءة ما كانت تمتلئ به الكتب والمطبوعات والإصدارات المتخلفة، من فكر جديد، وآفاق منفتحة، وجراحة في الطرح والتناول، وخروج على المألوف، ورغبة في تحريك الساكن، في إطار الأصالة الواعية غير المختلفة، كما كان شعره دوما ضد الحياة

الحجرية القائمة على الزيف بديلاً لحياة بيت الشعر، وخيمة البدوي
المتوهجة بالصدق والأصالة.

يقول العدوانى:

يا ليت شعري، مما أرى ما فعل القدر؟
ملاعب الربيع قد حلت بها الغيرُ
عفى على آثارها ناس من الحضرِ
شادوا عليها لهمو القصور من حجرِ
كأنها مقابر معكوسة الصورِ
كنت هنا، وكان لي بيت من الشعرِ
واليوم ما لي ها هنا بيت ولا أثرُ

لقد كان لشخصية العدوانى، وقلقه الدائم وتمرده وعمق تأمله ونفاذ
بصيرته، الفضل الكبير في نجاح مشروعه التثويري، كما كان لكوكبة التثوير
معه دورها الكبير في مؤازرته ودعمه وحماية خطواته، وكان للمجتمع
الكويتي المتعطش إلى المعرفة والاندفاع إلى التقدم، دور كبير في احتواء هذا
المشروع والالتفاف من حوله ودعمه والعمل على استمراره، وإنني لأجد
نفسى واحدة ممن تشربوا هذا الفكر التثويري وآمنوا به وعملوا على
تدعيمه وانتشاره، زوجة ورفيقة حياة، وتلميذة له تتطلع إليه - عبر مراحل
العمر - في تقدير واحترام وأنهار.

الهوامش

- 1 - خالد سمود الزيد، أحمد العدوانى، البيان، مجلة فكرية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، العدد ٩٦ مارس، عام ١٩٧٤.
- منى زين الدين، في الذكرى التاسعة لرحيله، مجلة الكويت، وزارة الإعلام، العدد ١٨٨/عام ١٩٩٩.
- 2 - صدقي حطّاب - العدوانى كاتباً ورائداً، ص٢٠.
- 3 - د. دلال الزين - الكتاب التذكاري، رابطة الأدباء، الكويت، ص٢٩.
- أجنحة العاصفة - ديوان شعر، أحمد العدوانى.
- 4 - شوقي عرفة.
- 5 - فنانة ومطربة كويتية صاحبة فرقة تحيي الأفراح والمناسبات.
- 6 - نورية الرومي، العلم الشعري لأحمد العدوانى، مجلة عالم الفكر، العدد ٢ ، أكتوبر ١٩٩١، ص٢٧.

المصادر

- 1 - العدوانى فى عىون معاصرىه، إعداء على عبءالفءاء، مؤسسه ءائره عبءالعزىز سموء الباءطىن للإبءاء الشعرى، الكوىء، ١٩٩٦.
- 2 - العدوانى كاءبا ورائءاء، صءقى ءطاب ونسىمة الفىء، مؤسسه ءائره عبءالعزىز سموء الباءطىن للإبءاء الشعرى، الكوىء ١٩٩٦.
- 3 - كءاب ءذكارى عن آءمء العبوانى، إعداء سلىمان الشطى وسلىمان الءلىفى، رابطة الأءباء، الكوىء، ١٩٩٢.
- 4 - الرسم بالوان ضبابىة، ءراسه فى شعر آءمء العبوانى، الءكءور مءمء ءسن عبءالله (ء.م.ع - القاهره) مكءبه وهبه ١٩٩٦.
- 5 - البىان، عءء ءاص عن الشاعر الرائل آءمء مشارى العبوانى، مءله فكرىة شهرىة مءكمه، رابطة الأءباء، أغسطس، ١٩٩٠.
- 6 - البىان، مءله فكرىة شهرىة مءكمه، رابطة الأءباء، الكوىء، مارس ١٩٧٤.
- 7 - الأءب المعاصر فى الءلىء العربى، عبءالله مءمء الطائى، المنظمه العربىة للءربىة والءقافه والعلوم، معء البءوء والءراساء العربىة، ١٩٩٤.
- 8 - قصائء مءمرءه، من شعر آءمء مشارى العبوانى، الءكءور مءمء ءسن عبءالله الهىئه العامه لقصور الءقافه، القاهره، ٢٠٠٢.
- 9 - زمن للشمعر والشمعراء، فاروق شوشه، الأعمال الفكرىة، الهىئه العامه للءكاب، مكءبه الأسرة، ٢٠٠٠.
- 10 - شاعرنا، فاروق شوشه بىن الأءباء والإبءاء، الءكءور مءمء السىء سلامه، الهىئه المصرىة العامه للءكاب، القاهره، ٢٠٠٢.

المحاضرة الثانية

درامية الخروج والتلوج

قراءة في شعر

أحمد مشاري العدواني

إعداد

د. نجمة إدريس

بقلم: د. نجمة إدريس

رغم الآراء المختلفة التي ذهبت مذاهب شتى في رؤية شعر أحمد العدواني وتقييمه، تظل صفة «الشعر ذي النزعة الدرامية» ملمحه الأهم والأكثر تمثيلاً وانطباقاً على ميراثه الفني.

والدرامية بملمح الصراع البارز فيها تكاد تكون واقعا معيشا وثيق الصلة بالحياة وإيقاعها قبل أن تكون ملمحا فنيا. فالحياة لا تسير بخط مستقيم باهت ذي اتجاه واحد، وإنما تنطوي على مظاهر متعكسة ومتناقضة، وأحوال باطنة وظاهرة، ومشاهد هي نسيج من التقابل والتوازي والسلب والإيجاب. وإن كانت طبيعة الحياة تقوم على هذا البناء الدرامي، فبالضرورة سيكون إنسانها كذلك، في فكره وحركته ومواقفه وفنه. وعلى رغم هذا الأساس الدرامي الذي تقوم عليه الحياة عامة إلا أنه يبقى أساسا قائما على الصدفة والفوضى والتشظي، فيأتي الفن ليعلو به نحو قيم القصد والنسق والنظام ليس إلا. إذ يبقى عنصر الحياة ونسيجها المدماك الأهم في العمل الإبداعي. «فالعمل الشعري ذو الطابع الدرامي إنما هو بناء على مستويين، مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها، فنحن لا

(*) - ليسانس في اللغة العربية وآدابها - جامعة الكويت.

- دكتوراه في الأدب العربي الحديث - جامعة لندن، كلية الدراسات الشرقية والإفريقية ١٩٨٧م.

- تعمل حاليا في تدريس مادة النقد الأدبي والأدب العربي الحديث في جامعة الكويت - قسم اللغة العربية وآدابها.

- لها مساهمات في مجال الدراسات الأدبية والبحوث سواء بالنشر أو المشاركة في المؤتمرات والملتقيات الثقافية في الأنشطة الجامعية ومهرجانات القرين ورابطة الأدباء.

- لها مشاركات في الأمسيات الشعرية والأسابيع الثقافية داخل الكويت وخارجها في كل من: (المغرب بفغداد، القاهرة، دولة الإمارات، تونس).

- صدر لها: - الإنسان الصغير (مجموعة شعرية). - طقوس الاغتسال والولادة، (مجموعة قصائد نثر)، دار سعاد الصباح. - مجرة الماء، (مجموعة شعرية)، دار المدى.

- الأجنحة والشمس، دراسة تحليلية في القصة في الكويت، سلسلة كتاب رابطة الأدباء. - آفاق الأدب الحديث، ذات السلاسل. - خليفة الوقيان في رحلة الحكم والهمم

- دار المدى.

والفائز بجائزة الدولة التشجيعية للعام ٢٠٠٢ م.

نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي مقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناء فنيا فحسب، بل نعين كذلك - وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله - مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها»^(١).

ومادام «بناء الحياة وتشكيلها» هو الهاجس الأكثر حضورا في ترجمة العدوانى الذاتية وسيرته الحياتية المتضخمة بالمسؤوليات والأعباء والانجازات، لذا يمكن القول إن «السمة الدرامية» في شعر العدوانى تكاد تكون هاجسا حياتيا معيشا في المقام الأول قبل أن تكون هاجسا فنيا صرفا. ويبدو أن الشاعر الكامن فيه كان محاطا أيضا بشخصيات أخرى تتوالد منه وتضع أولوياتها ومشاريعها وأحلامها، فيتزاحم في إهابه الشاعر مع القومي الثوري، والمصلح الاجتماعي، والصحافي، والمدرس، والمسؤول التربوي، ووكيل الوزارة، وأمين المجلس الوطني... كل هذه الأعباء المتواترة التي كانت تنتظر الكدح والمناورة، وصراعات المصالح، وقلق الفشل والنجاح، والحلم بالتحقق والانجاز، كل هذا الكم من الأعباء حري أن يسم حياة العدوانى بميسم «الدراما الحياتية» التي سيعلو بها الشاعر - من خلال معاناة هذا الواقع المعيش - نحو نموذج متميز من «الدراما الشعرية» التي استغرقت كامل حياته الفنية وطبعتها بطابع شخصي لا يكون إلا له، ووجه لا يحمل غير ملامحه وسماته. ومن هنا يمكن القول إن «نزعتة الدرامية» كانت قدرا حياتيا أكثر من كونها اختيارا فنيا أو ضربا في مجاهر التجريب والتلوين.

الجدور الدرامية للشعر:

ارتبط الشعر منذ نشأته بالدراما والفعل الدرامي. فكانت «المأساة» ثم «الملهاة» عند أرسطو من أرقى أنواع الشعر، بل أكثرها أهمية وتأثيرا من الشعر الغنائي. ولم يقلل أرسطو من أهمية الشعر الغنائي إلا لكونه أولا أثرا من آثار «الوعي الفردي»، وثانيا

«لخلوه من مقومات الفن ذي الأغراض الاجتماعية»^(٢). ومنذ هذا الوقت المبكر في التقعيد والتتظير لفن الشعر تبرز مسألة اعتبار «الآخر» كقيمة فنية وخلقية عظيمة، وضرورة التعامل معه كعنصر مقابل للذات الشاعرة التي تحاوره وتناوره وتخلق معه سياقاً من القول والفعل قائماً على عنصر جوهري في الحياة والفن معا وهو عنصر الصراع.

أما مفهوم الشعر عند العرب منذ نشأته فلا يكاد يخلو من هذه النظرة التقييمية لدوره الحقيقي في الحياة، وهو دور يقوم أساساً على التفاعل مع الآخرين وتعقب مسؤولية تمثيلهم والانتصار لقيمهم والدفاع عنهم. وهذا كله يصنع دراما حياتية مؤارة بالصراع وممثلة لأطراف ذات مواقع متعاكسة ومتناقضة وظروف تتحو نحو التقابل والمواجهة. وعلى الرغم من تواتر المقولات بغنائية الشعر العربي أي ذاتيته، إلا أنه يبقى في جوهرة ذا نفس جماعي واضح. فما المدح والثناء والفخر والهجاء إلا حضور طاغ «لآخر» وهيمنة لقيم اجتماعية لافقة، كانت تمتلك من السطوة ما يجعلها قيماً فنية أساسية في القصيدة العربية. بل حتى النسيب والغزل والوقوف على الأطلال وتذكر الراحلين ما هو إلا نمط أكثر تمثيلاً وتمثلاً لحضور «الآخر» ولروح الجماعة والبيئة ونسق الحياة المعيشية التي هي في النهاية مسرح للصراع مع الآخرين بمستويات مختلفة، وليست فقط مستراحاً لعواطف ومشاعر «الفرد» وتأملاته.

ولعله يحق للم تأمل في هذا الصدد أن يرى ظلال السمة الدرامية في هذا اللون من الشعر العربي الذي سُمي غنائياً، وأن يلمس مكوناتها من خلال ما فيه من فعل وحركة وشخوص وحوارات وخلفيات بيئية، وما ينطوي عليه كذلك من صراعات، وتطورات في الأحداث، وبلوغ لذروتها ثم انفراجها. ناهيك عن الاشتغال بحبك حيثيات هذا العالم الشعري وجزئياته إلى حين الوصول إلى الشكل

النهائي الذي يرضي ذوق الشاعر وذوق المتلقين، ويحقق معايير فنية متفق عليها تحت ما يسمى بـ «عمود الشعر». وما «عمود الشعر» في النهاية إلا تمثيل حقيقي لذائقة المجتمع أي «الآخر» وتوجهات هذا «الآخر» وقيمه الملزمة، أكثر من كونه قواعد وأصولا نقدية أو فنية بحتة.

الأجناس الأدبية والتساؤلات المشروعة:

إن الحديث عن النزعة الدرامية، كسمة من سمات الشعر وليس فقط كسمة من سمات المسرحية والقصة، يقرنا بلا شك من ذلك التوجه الحديث نحو نقض نظرية «الأجناس الأدبية» والتبشير بما يسمى «بالنص المفتوح»^(٣)، وإطلاق السؤال «عما يمنح النص صفته وتصنيفه النوعي، كأن نقول عن هذه المادة: قصة أو مسرحية أو قصيدة أو مقالة؟»^(٤). وهي دعوة تتساءل باستنكار عن منظومة تلك القيم الموروثة التي أعطت لكل جنس أدبي حدوده وسماته القاطعة، وهل هي حدود وسمات مقدسة ونهائية؟ إنه تساؤل - كما نرى - يحرض على التمرد وإعادة النظر في منظومة هذه الأصول الموروثة ويضعنا أمام مفامرة «طرح القداسة عن تصنيف الأنواع الأدبية بحيث يفتح الأفق واسعا أمام الأجيال اللاحقة لكي يقترحوا إضافتهم ونقائضهم في أشكال التعبير، تلك الأشكال التي سوف تأخذ دوما شكل حياة البشر وطرائق تفكيرهم وأحلامهم ... وتتبلور عبر طموح المبدعين لاكتشاف سبل وأشكال تعبيرهم بمعزل عن سلطة المقدس التي يسبغها الكثيرون على التصنيف النوعي لأشكال الأدب»^(٥).

إننا لن نذهب مذهب المغالاة المطلقة فيما يخص مقولة «النص المفتوح»، ولسنا بصدد تطبيقها على شعر العدوانى وتجريده من سمات نوعه الذي ينتمي إليه وهو «الشعر الغنائي»، وإنما أوردنا الاقتباس السابق - الذي لا يخلو من وجاهة وطموح - لنؤكد على

مسألة مهمة في هذا الصدد، وهي إمكان استفادة الأجناس الأدبية بعضها من بعض عن طريق التبادل والتلاقح والمزج بين عناصرها وسماتها المختلفة. وهذا المنحنى التجريبي له أثره، ولا شك، في إغناء التجارب الفنية ورفدها بروافد التجديد والتطوير. إن انفتاح النص الشعري على آفاق الدراما يعد مؤشرا صحيحا على خروج الشعر من انغلاقه على دائرة الجنس الأدبي الصارمة، وقدرته على التناغم والتواؤم مع معطيات الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والمسرحية. بل يمكن القول إن النزعة الدرامية باتت من الملامح الفارقة في الشعر المعاصر منذ أن أصبح الشاعر في مواجهة عوالم وظروف حياتية واجتماعية وكونية على جانب من التعقيد، والتشابك، الأمر الذي يستدعي كمّا أكبر من التفاعل والتجاوز والمناجزة، ويستدعي أن يجد الشعر نفسه في أتون الصراع لا محالة.

تلك كانت مقدمة لا بد منها لتأكيد أمرين ونحن بصدد تقديم شعر أحمد العدواني، أولهما: القول بوضوح «النزعة الدرامية» في هذا الشعر على رغم تصنيفه اصطلاحا تحت جنس «الشعر الغنائي». أما الأمر الثاني - وهو ناتج بالضرورة عن الأول - فهو اكتظاظ هذا الشعر بالصراع بمستوياته الحياتي والفني، الأمر الذي يؤكد على حضور «الأخر» وثقله وأهميته، وبالتالي يخرج هذا الشعر من دائرة الذاتية المغلقة إلى دائرة الكل أو المجموع.

عناصر البناء الدرامي في نصوص العدواني:

إن الملمح العام لنصوص العدواني الشعرية يتضح في كونها بنية درامية ذات نسق متنام ومطرد. والبناء الدرامي عادة ما يقوم على أركان أساسية متعارف عليها وكثيرة الدوران في معاجم وموسوعات المصطلحات الأدبية والفنية. وهذه الأركان تتمثل في: المقدمة - نمو الحدث وتضاعفه - العقدة أو الذروة - الانفراج - انتهاء المشكلة وتحققها^(١).

وقد تأخذ هذه الأركان الدرامية حيزاً أكبر من التفصيل والتفني، ولكنها في النهاية تستقر على هيئة العناصر الآتية:

١ - الحدث أو الحكاية أو القضية، وتصاعدها نحو الذروة ثم انفراجها في نهاية النص.

٢ - الصراع.

٣ - الشخصيات.

٤ - الحوار.

٥ - الموقف الدرامي^(٧).

أولاً: الحدث أو الحكاية / الخطوط الأساسية:

يظل مسرح الحياة - المجتمع - الأمة - هو المعين الأكبر للحدث أو الحكاية في نصوص العدواني. فالشاعر يبدو في حالة تلبس دائمة بمحيط مؤر من البشر وقضاياهم وحكاياتهم وإشكالاتهم التي تحاصره وتستدعيه في جل نصوصه. هذا الواقع الحيائي والفني أوجد لدى الشاعر وعياً ملحوظاً يتجاوز عالم الذات وعالم الآخر وتهيئهما الدائم للتجاذب أو التناظر، وهذه الحالة من التجاذب أو التناظر تتحدد بالإجابة عن السؤال: من أنا؟ ومن الآخر؟ ما ماهيتي وصفتي؟ وما ماهية الآخر وصفته؟ الأمر الذي سيقود إلى عملية معقدة من محاولة التعرف والاستدلال والتقييم. وما كان شعر العدواني وميراثه الفني غير إقرارات متعددة الوجوه لرؤيته الاستشراقية التقييمية لماهية ذاته وصفتها، وماهية الآخر وصفته (المجتمع - الأمة - نماذج وشخصيات أخرى). وعلى قدر ما تتضح ملامح كل طرف وتتبلور، يتحدد موقف الشاعر ويكتسب خطوطه النهائية. وقد جاءت نتيجة الاستشراق «لأننا» و«الآخر» بهذه الصورة:

«أنا» الشاعر: الاستتار - الطموح (روحي وفكري) - الرغبة في التجاوز والتجديد والتطوير - الاستعداد للكفاح من أجل مبادئه - هاجس الإصلاح.

«الآخر» المجتمع / الأمة: مجاورة الأخطار - تأخر وتقليدية وتلكؤ - رضى بواقع مستخذ - الثبات عند قيم مندثرة حائلة - محاربة المتجهدين والثوريين.

هذا الاستقرار لواقع «الأنا / الآخر»، وهو واقع - كما يرى الشاعر - يفترق إلى الاتساق والمواءمة، لكونه واقعا ينبني على قطبين متعاكسين ومتناقضين قاده لا محالة إلى حالة من القلق والتملل والغضب المكبوت الذي اتخذ صورا شتى من السخرية المرة والتهكم اللاذع والخيال الكاريكاتيري ومواقع المفارقات التي كانت في جماعها السمة الفارقة لشعر العدوانى. لقد كان الشاعر باختصار يعاين «اختلافه» عن «الآخر»، و«الاختلاف» نبو ونفور، وتهيؤ حتمي للمواجهة و«الصراع». ومن منطلق «الصراع» كآلية حياتية وكموقف وكتعبير عن الاختلاف تتبلور نصوص العدوانى وتتخذ شكل البناء الدرامى القائم على «الحدث» أو «الحكاية».

ولعل المستشرق لشعر العدوانى سيلاحظ، أن «الحدث» أو «الحكاية» في نصوصه تدور حول ثلاثة محاور أساسية:

الأول: الدوران حول فكرة المناضل الممتلئ بحس الطموح والتغيير، المؤمن بمبادئه ومشروعاته الإصلاحية، الحالم بغد أفضل، المتطلع نحو المستقبل المبشر بولادات ورؤى جديدة تعيد صياغة الحياة. وهو في المقابل رافض للركود والتخلف، كاره للانتهازية وعبدة المصالح، حامل بلا هوادة على الخواء والانفلاق والتقليدية البائدة. هذا الدور يضعه لا محالة مقابل ردود فعل يراها متمثلة بما يلاقيه من تشييط وحسد وتآمر وتكر ومحايرة ... إلخ.

الثاني: الدوران حول فكرة «النذير» ذي الرؤية والنبوءة، الذي يمتلك القدرة على معاينة الأخطار المحدقة القادمة، فيطلق صيحات التحذير والإنذار ممتلئا بالشفقة والخوف والشعور باقتراب العاقبة وسوء المآل. ولكنه لا يقابل بغير الصمم والغفلة.

الثالث: الدوران حول فكرة المغترب الواقع في وهدة الوحدة والانقطاع، المتفرد برؤاه وأحلامه المستعصية على الفهم أو القبول. فيمتلئ بالاحساس بانقطاع السبل وبُعد الشقة، ويتحرق شوقا إلى الرفاق من أمثاله يمينونه على رحلته المضنية.

وغالبا ما يكون هؤلاء الرفاق قد تواروا قبله أو ضيعتهم الدروب أو يكونون واقعين وراء برزخ الأمنية والمستحيل، فيندبهم بحرية وشوق ويتطلع للانضمام إليهم حيث عالم النقاء والتطهر والكشف.

وتتطور سمات المغترب إلى سمات تراجيدية مؤثرة حين يختار أخيرا

الرحيل والابتعاد بأسا وحسرة عن من لا يشبهونه أو يفهمون طموحات روحه. والبعد التراجيدي في هذا الرحيل النهائي يتمثل في عملية الانفصال أو الانقطاع وما فيها من ألم وشجن ومعاناة تنتهي به إلى وحدة روحية مغرقة في صوفيتها وشجنها.

إن «الحدث» في نصوص العدواني الشعرية كالحديث في العمل الدرامي، يمتلك نسقه وبنائيته، ويبدأ بسيطا ثم ينمو ويتطور إلى حين بلوغ الذروة، ثم ينحسر عن نهاية واكتمال. ولعل التمثيل بنصوص مثل: «خطاب إلى سيدنا نوح»، «الناسك وشكوى الشيطان»، «رأس»، «الوليمة»، «الذباية والجبل» على سبيل التمثيل لا الحصر، يقرنا من هذا التصور لوحدة الحدث وتركيزه ودورانه حول فكرة أو حكاية محددة. وغالبا ما تكون هذه الفكرة أو الحكاية ذات طابع رمزي مستمدة عناصرها من خلفيات دينية أو تراثية أو اجتماعية واقعية، متوسلا إليها بشخص أو واقعيين أو حيوانات أو عناصر الطبيعة. ولعل من الأمور اللافتة لدى الشاعر في مسألة القص وما نراه من ارتياده لقص الفانتازيا وصورها اللامعقولة وشطحها في الخيال والرؤية كما في مثال «معزتنا المجفاء» التي تنزو إلى السماء وقد تملكها رغبة قضم القمر الذي استحال إلى «قرص خبزة سماوية تحمله صينية الضياء».

ثانيا: الصراع ومستوياته:

يتخذ الصراع في أي حدث أو حكاية آلية بنائية متحركة ونامية. ومن يستشرف طبيعة هذه الحركة المتنامية في الأبنية النصية للعدواني يمكن أن يخرج بهذا التصور العام لمسارات الحدث في خطوات تطرد كآلاتي:

- ١ - التخلي عن الخصوصية وتمزيق حجابها.
- ٢ - معاناة تشييد جسر التواصل بسبب اختلاف لغة الذات عن لغة المجموع واغترابها وتميزها.
- ٣ - تحليل مفردات عالم «الآخر» وفرزها وتقييمها.
- ٤ - الوعي باختلاف عالم «الآخر» عن عالم «الذات»، وهذا الاختلاف - كما تراه الذات - ليس اختلافا نوعيا وإنما اختلاف قيمة، فهو حسب التقييم النهائي لرؤية الشاعر عالم ناقص أو شائه أو مشوب بالخلل.
- ٥ - تحديد موقف نهائي من عالم «الآخر» متمثلا بالشك والرفض، ومن ثم التهكم.

٦ - بعد هذا الاكتشاف لعالم «الآخر» تتم العودة تلقائياً إلى «عالم الذات»، وهي عودة مشوبة بالخيبة والحسرة وحسّ الانهزام.
٧ - بدء التشوق من جديد إلى ارتياد عالم «الآخر» ومناوشته وإصلاح خلله ... وهكذا دواليك.

إن الخطوات السبع السابقة تكاد تشكل خريطة «صراع دائري» غير منته. وإن كان الصراع في الفنون السردية يميل إلى النهايات، أو هكذا يفترض أن يكون، فإن الصراع في الشعر يظل صراعاً دائرياً غير منته. وهذا أليق بفن الشعر واتساع عوالمه، وأليق كذلك بقضايا الشاعر ذات البعد المفتوح على التساؤلات والمشايع.

إن فكرة «الصراع» ماثلة مثولاً جوهرياً في الخطوط الأساسية «للأحداث» سالفة الذكر، والتي تمثل لحمة وسدى النص الشعري عند العدوانية. وهو صراع يبدأ اجتماعياً وفكرياً، ثم يستحيل إلى لون من الصراع النفسي الطاحن. إن الصراعات في مستواها الاجتماعي ماثلة في رؤية الشاعر لطبيعة محيطه الاجتماعي وما يظنه فيه أو يراه من مظاهر سلبية قد تؤلمه أو تستثير حزنه وسخطه، فيدخل مع هذه المظاهر في مناورات متعددة المستويات من رفض أو تمرد أو سخرية أو استهجان. ثم يتطور هذا الصراع بين الشاعر ومجتمعه إلى صراع فكري أساسه الاختلاف في الموقف الحياتي، والاختلاف في الرؤية الفلسفية لمنظومة التاريخ والقيم والتراث، انتهاء إلى الاختلاف في النظرة التقييمية لمفاهيم الحياة المعاصرة كمفاهيم التطور والحداثة والتلاحق الثقافي والمعرفي.

أما الصراع النفسي فيأتي في نهاية الخط البياني في الخريطة الانفعالية للشاعر، إذ إن الوعي بالصراعات الاجتماعية والفكرية أولاً وتمثيلها يكاد يكون الهاجس الأعظم لرجل مثل العدوانية الذي يدرك دوره التثويري ومسؤولياته الإصلاحية، ويعمل بصبر وأناة من أجل تحقيق مشروعاته وأحلامه، وهو وعي متطور لرجل مفكر ومشغول بالهم الاجتماعي ومسائله، أكثر من كونه وعي شاعر تغلفه الضبابية والغموض. ولا شك أن هذا الوعي الفكري والاجتماعي اليقظ يعلي من هنية العنصر الدرامي في شعره ويجعله تقنية تتحو نحو القصد والغاية.
ثم يأتي الصراع النفسي في نهاية المطاف ليضع لمسة الشاعر النهائية، وهي لمسة ذات أبعاد إنسانية تمس المخزون العاطفي

والانفعالي، فتستثير مكانن الشجن والغربة والألم والحب واللوعة ... إلخ، وكلها مشاعر متضاربة موعلة في الرهافة والتأثير ولها دورها الفني المهم في بناء معمارية النص.

ولعل الحديث عن الصراع النفسي يقرينا من عنصر «المعاناة». والمعاناة عند العدوانى بمستوياتها الفكرية والنفسية والشعورية كامنة في سياق «الحدث» أو «الحكاية» في نصوصه، وماثلة فيها من خلال الصور والخيال والمفردات المكثفة ذات الظلال وسياق القص، والاستدلال عليها يبقى متاحاً وسهلاً للقارئ والمتذوق.

ثالثاً: الشخصيات:

لا يمكن للحدث والصراع في العمل ذي النزعة الدرامية أن ينبني ويتنامى من دون الارتكاز على «الشخصيات»، التي لا تحرك الحدث فحسب، وإنما أيضاً تنمو بنموه وتتحكم في تطوره وإطراده. إن شاعراً مثل العدوانى تستفز جدلية «الأنا والآخر» لا يمكن له أن يخرج عن إطار هذين المحورين، أو بالأحرى هاتين الشخصيتين: شخصية «الأنا» وشخصية «الآخر»، ورصد ما بينهما من مواجهة وسجال. إن الاقتراب من النصوص سوف يضعنا في دائرة ثلاثة أنماط من الشخصيات طالما تلبسها الشاعر وملها وهي:

١ - شخصية المناضل المثقف.

٢ - شخصية النذير.

٣ - شخصية المفترب المتوحد.

أما الشخصية الأولى (المناضل المثقف) فتتضح في نصوصه مثل: «دعوة»، «كلام»، «كلمات: سؤال»، «حديث السندباد». إن السمة العامة لهذه الشخصية تتضح في قوله:

وصباً للسنا هواه
تسألى إلى مداه
مطراً أو حل الثرى
دون أن تبلغ الذرى
كان سيفي محققه
في الهوى كل زندقه^(٨)

رفض المسجن في التراب
وجرت خلفه السحاب
ثم لما تهافتت
حققت حينما همت
نسيت كل مفنم
ورأت في ترنمي

فصفة المناضل الأساسية تتمثل في علو همته وتطلعاته الطموحة وتساميه في الوسيلة والهدف، ورغبته في بث وعي الثقافة والتحديث في وسطه وبين قومه، الأمر الذي يثير الأقزام والمتسلقين الذين لا هم لهم إلا التجديف وإثارة الغبار وشحن الأظافر للنيل منه. وأخيرا لا يملك هذا المناضل غير أن يندب مصيره المؤلم بين قوم يرى أنهم أضاعوه وتآمروا على استغلاله وتحطيمه:

واشربوها معتقه	أعصروا الخمر من دمي
ولحومي الممزقه	واتركوني وأعظمي
ليس لي فيكم ثقه ^(٩)	واتركوني ومأتي

وفي مثال آخر تتأكد ملامح تلك الشخصية المناضلة ذات البعد التنويري التي وهبت ذاتها للعمل والتشديد واتضح غرامها بالغايات العليا، ولكنها غايات لا يقدرها الجاهل والسفهاء وأصحاب الغفلة من الهمل المشغوفين بالهدم والنقض:

يا صباح ما العمل؟
 غطت على مداركي الحيره
 أشيد الجبل
 أشحن كل صخرة فكره
 حتى إذا بلغ الأشد واكتمل
 وملك القدرة والخبره
 حاج به الهمل
 فنقضوه صخرة صخره
 يا صباح ما العمل؟

غطت على مداركي الحيره^(١٠)

أما في «حديث السندباد» فالمناضل يعود إلى قومه بعد رحلة طويلة في اكتساب المعارف وصقل الذات وتجريب الحياة، وفي يديه «فسائل اللؤلؤ والمرجان» و«الكأس المنيرة» الطافحة بجوهر الحقيقة، ولكنه لم يجد غير الخيبة والغفلة والحال التي لا تتغير:

عدت أنا المسافر القديم السندباد
 من بعد ما طوّفت في البحار والبراري

عدت إلى أقطاري
وجدتها كما خلفتها في سالف الأزمان



وأهلها تعيش في سكره
مشينة الفكرة والنظرة

تجبرت فأصبحت كالنومياء^(١١)

إن سمات الشخصية التي يرسمها العدوانى لنفسه تكاد تقترب إلى حد ما مما يسمى بشخصية «البطل الإشكالي»، وتعريفها: «إن الإشكالي هو البطل المثقف الذي رغب في تحديث مجتمعه، ولكنه جوبه بالعداء من قبل السلطة التقليدية التي تؤيد الجهل والظلام، فاعتزل وهمش قبل أن يهشم، فكتب مذكرات معاناته المرة في عالم بلا قيم»^(١٢).

«والإشكالي لا يستطيع أن يلغي ثقافته إلا أن يلغي عقله وضميره، لأن في ذلك موته. ولذلك فهو يعيش مرارة المعاناة وقلق التوتر بين أغلبية ينصرف كل همها إلى الطعام و(السفاسف) وبيع أغلى القيم بأبخس الأثمان»^(١٣).

ولكن تبقى فروق بين ما يقترحه تعريف «البطل الإشكالي» من سمات وبين الشخصية التي يرسمها العدوانى لنفسه. فتعريف «البطل الإشكالي» يمضي في قوله «إن الإشكالي غالبا ما يكتفي بالرغبة في الأحلام والتغنيير دون أن يتعدى هذه الرغبة إلى مجال العمل والممارسة ... وهو بطل نظري لا عملي، وغالبا ما يكتفي بالإشارة إلى الخطأ دون أن يشارك في إزالته»^(١٤).

إن ما يخفف من وطأة هذه الصفة السلبية وينقضها في الشخصية التي يرسمها العدوانى لنفسه ماثل في أمرين، أحدهما كثرة الدوران والمناوشة واستمرار العناد، والإصرار على مرادة ذات الهموم مرة وبأساليب ومقاريات مختلفة استغرقت كل أعماله الشعرية تقريبا، وهذا الإصرار علامة من علامات الاهتمام ودليل على الرغبة في التحريك والتأثير، لا الاكتفاء بالحلم والأمنية. أما الأمر الثاني فيتضح في السمة الأخرى للشخصية المرسومة، فهو ليس مناضلا مثقفا فقط، وإنما يتلبس أيضا بشخصية «الناذير» كسمة ثانية أساسية له. «والناذير» غالبا ما يتسم بوعيه المتقدم ونفاذ بصيرته وقدرته على

النبوءة، وشعوره العارم بالمسؤولية، وامتلأه بالخشية والحنو على
الموهومين والفاصلين من بني قومه. وكلها سمات لا تتفق مع الانكفاء
على الرغبة بالحلم فقط، وإنما تتعداها إلى الجهر بالقول، واستثارة
ما يمس الضمائر والأرواح من موروثات دينية وثقافية لا تزال تمتلك
سلطانها وغناها. ولعل تلبس شخصية «النذير» تتضح خير ما تتضح
في نص «خطاب إلى سيدنا نوح»، وفيه من العودة إلى الموروث الديني
الروحي من جهة، واصطناع لغة الرمز والإشارة من جهة أخرى ما
يصلح للتمثيل في هذا السياق. إن شخصية الشاعر في نص مثل هذا
تبدو شديدة الحضور والكثافة، فهو أولاً يتسنى موقعا مهما في
خريطة الحدث، إذ يقف مستشرقا الأحوال والأوضاع بنظرة شاملة
فاحصة، قادرة على معاينة الخلل، وتحديد مداه وأثره. وهذا الموقع
حري أن يمنحه عيني زرقاء اليمامة وبهبة النبوءة، ويملأه بالروع. فلا
يملك إلا أن يعلن بأن:

سفينة النجاة

تعيش في مأساة

اشتمل الضباب فجأة عليها

فجنحت عن نهجها المرسوم

وأصبحت تدور في أضاليل الغيوم

ومعصفت بها الرياح

تمزق الشراع تنقض الألواح

واضطرب السكان في يد الريان

وحار لا رأي له ولا سلطان

وراحت السفينة

تخبط في الطريق لا تملك مجراها ومرساها

وسلمت زمامها إلى تصارييف الغيوب تتولاها

وكل خطوة متاهة لها

في لجج لا تبلغ الظنون مغزاها⁽¹⁵⁾

و«النذير» لا يجهر برؤيته للأخطار المحدقة إلا لأنه لا يزال يمتلك
الأمل في إنقاذ قومه، ولكنه إنقاذ جسيم التكاليف والأعباء يحتاج إلى أن
يصطنع له رمزا يتفجر بطاقات العصمة والرؤيا وسداد الرأي وحنكة
القيادة. ومن هنا تأتي الاستعانة بنوح للإشعار بجسامة المصير المتبأ به

والذي يضارع الطوفان في مداه وأثره:

يانوح أدركنا

من قبل أن ياتمر الطوفان بالسفينة

وتفقد الأرض مظلة الضياء



يا نوح أدركنا

فليس إلا أنت بين الأنبياء

ساد على الطوفان

وعاد بالحياة والأحياء



يا سيد الربابنة

يا نوح أدركنا

من غرق مهين

اسلك بنا قصد الطريق الآمنة

يا قاهر الطوفان

بالحكمة واليقين

يا نوح أدركنا

يا نوح أدركنا

يا نوح أدركنا^(١٦)

إن وجود نوح في سياق القص لا يلغي بأي حال شخصية الشاعر / النذير بقدر ما يدغمها ويبرزها، إذ إن نوحا يظل رمزا للأمل والخلاص ليس إلا، بكل ما هي هذا الأمل من ضبابية وتبعثر وإيهام، بينما تبقى شخصية الشاعر / النذير هي الصوت الأكثر دويًا وحضورًا، والضمير الأكثر يقظة وحنًا.

إن تقمص شخصية «المناضل المثقف» أولاً و «النذير» ثانياً ومعاناة تبعات الأدوار الملقاة على عاتقهما وما يلاقيان من عنت وصدام وملاحاة، كل ذلك حري أن يفرز لنا الشخصية الثالثة التي طالما راوح حولها الشاعر وراودها، إن لم يكن قد انتهى إليها في نهاية المطاف، ونعني بها شخصية المغترب المتوحد. ولعل المتأمل لهذا الجانب في شخصية العدوانى يجد في نص مثل «من أغاني الرحيل» تبريراً مقنعاً

لهذا المسلك النفسي المتمثل بمعانقة الذات معانقة تتفجر بالشجن واللوعة، أكثر مما تمتلئ بالرضى والخلاص. وهذا التبرير للانقطاع والتوحد مع الذات وإنكار الآخر وتجنبه يتجلى منذ مطلع النص:

رحلت عنكم منذ سنين

وسنين

أجل ... يا سادتي أجل!!

رحلت عنكم ... ولم أزل أرحل



رحلت عنكم ... ضقت بنفسي بينكم مرارا

ضقت بكم جوارا

ضقت بكم ديارا

تجمدت مشاعري ... تجهمت خواطري

وماتت الدهشة في وجداني

وصار كل ما أسمع أو أرى

مكرراً مكرراً

يقتل شهوة الحياة في كياني

وأصبحت علاقتي به

علاقة الأطلال بالمعول

أجل ... يا سادتي أجل

رحلت عنكم ... ولم أزل أرحل^(١٧)

ولو توغلنا في النص لوقفنا عند جملة من التفاصيل والمنمنمات الكثيرة التي يوردها الشاعر ليقنع بمسلكه الانسحابي الذي نتج عن استحالة التجانس والفهم وبعد الشقة بين غاياته العليا وغايات الآخرين المشوبة بالتواضع والدونية. وكلما ازدادت الرغبة لديه في التقارب والجذب، لج القوم في التعتن والتصلب، الأمر الذي سينتهي إلى افتراق الطرق وإلى النهايات المسدودة:

يا سادتي

رهضتم مشورتني

أبيتم علي أن أقول كلمة

أشرح فيها دعوتي

حين اتيتكم
تعصف بي حماستي
أدعوكم إلى منازل الخلود
نرفع فوقها البنود
بادرتموني غاضبين قائلين
أبعد فما أنت لنا بصاحب
تريد أن تخرجنا من دانا
من أمتنا؟ من ديننا؟
إلى طريق الشر والنائب



ومن هنا
كان الخلاف بيننا
مشكلة تعقدت
وما أضلها
دون افتراقنا تنحل
أجل.. يا سادتي أجل
رحلت عنكم.. ولم أزل أرحل



رحلت عنكم لكي أحطم الأسوار
وأنشر الأسرار في ضوء النهار
وأشهد الحياة والكون بلا جدار!!
فطالما أعاقني حد
وحال دون رؤيتي سد
وحكمت شرائع الظلام
علي حتى في ملاعب الأحلام!!
وكان لي بكل خطوة مقتل
أجل... يا سادتي أجل
رحلت عنكم... ولم أزل أرحل^(١٨)

لعل صفة «الاغتراب» بإطلاقها وعموميتها تستدعي الحذر حين

الحديث عن العدوانية، فاعتبره لا يبدو تعاليا وكبرا «للأنا»، أو استخفافا واستصغارا «للآخر»، بقدر ما هو لون من الحسرة الممضة على انفصال قسري وفرقة لا مناص منها. ولعل مشكلة الاغتراب في هذا السياق هي عينها مشكلة الاختلاف، فالشاعر المغترب مختلف عن الآخرين المهادين للواقع الناقص، وهو أكثر منهم شفافية ورؤيا وأشد تحسسا لمواجع الروح وفلقها، وتعلقها بالمثالي ونفورها من الزيف والتلوث والانحطاط. كذلك هو أقدر على النقد والاستشفاف ومحاكمة الواقع الظالم أو الناقص والمشوه، على رغم عدم قدرته في أغلب الأحيان على إيجاد الحلول أو تغيير الواقع، فيقف حينها عند حد معاناة الخلل والآنقص والتبعية إليه. والمغترب ليس بالضرورة سلبيا أو هاريا من المواجهة، بقدر ما يعبر بمسلكه ذاك عن موقف معارضة ورفض لما هو شائع، أو موقف انفصال واعتزال يطمئن اتخاذه للكشف عن الحقيقة.

ولعل تعبير المغترب المتوحد، لا ينطبق تماما على موقف العدوانية الذي نحن بصدد، لأن الشاعر لديه إيمان خفي بأنه ليس وحيدا في موضعه ذاك، وليس فريد عصره في رؤاه ودعاواه وأحلامه، وإنما هناك دائما ثلة من الرفاق يشبهونه ويضارعونه في السموق والتطلع والبحث عن «الولادات الجديدة». والحديث عن هؤلاء الرفاق طالما تراءى في الكثير من نصوص العدوانية مما يوحي بإيمانه الكبير بالآخرين المشابهين له في انتصاراته وانكساراته وطموحه وخيالاته والمشابهين له أيضا في غيابهم الوشيك وأقول نجمهم:

رحلت عنكم ... أسأل عن رفاقي

أولئك الذين رشدوا قبلي

وآثروا التلواف بالأفاق

على حياة الظل

في موضع أيسر ما يقال عنه:

إنه مهمل

أجل يا سادتي أجل!!

رحلت عنكم ... ولم أزل أرحل^(١٩)

.....

كان يمهّد الطريق للمعالي

ويزرع الزمان بالآمال

وفي معارك النضال

يلوح كالشهاب

كان هنا وغاب

وخلف السراب

.....

غريته العميقة

كانت له مشاعر

شام بها طريقه

لأكرم المناهل

فعرف الحقيقة

وملك الأسباب

كان هنا وغاب

وخلف السراب

.....

كان هنا تعزية لنا

يفيض بالسنا

في عالم مرتاب

يفوص في الضباب

كان هنا وغاب

وخلف السراب^(٢٠)

ورغم أن الشاعر المغترب يظل في حال سجال خفي لا ينتهي مع الآخر المختلف الكامن في لا وعيه، إلا أنه في لحظة من لحظات الانسلاخ الذاتي تتباهبه الرغبة في الاغتسال من أدران عالم الآخرين والدخول إلى عالم من الطهارة الخاصة، عالم تنتفي فيه الأضداد ومظاهر النشاز والتشطي، وتلتم حوله تلك الدعة الخالصة التي تأتيه هدية للكدح والصبر الجميل. ولعل أعذب ما كتبه العدوان في هذا المعنى نص «المغارة»، و«المغارة» هي انقطاعها وسريتها يتخذها الشاعر رمزا للبكارة والطهر، وفيها يتم الاغتسال

الأخير والنجاة بعد تجريب أنماط من الكدح الممض والتسلق المضمي
في سبيل الأجل والأنفع والأبهى:

أيتها المغارة

ها أنذا جئتكَ بعد رحلةٍ

في عالم الوجدان

مارستُ فيها كل غايةٍ

يهضو إليها وله الإنسان

وذقتُ طعم الريح والخسارة

أطرقُ بابك الذي

عهدته يهشُّ للزيارة

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

أيتها المغارة

هيا افتحي بابك لي

فأنت منزلي

وفيك لي أودية منذ الصبا

خبأت فيه الحب والأحلام والطهارة

يا صخرة المغارة

تزحزحي

إن ورائي للمجراد غاره

وهي مزاودي

الزيتُ والقنديلُ والمنارة^(٣).

وقد يأخذ طلب الانقطاع والتوحد بالذات مداه، حين يتيقن الشاعر
بأن ذلك الانسلاخ لا يأتي بدوافع ذاتية نابعة من داخله فقط، وإنما
أيضاً بدوافع صنعها الآخر المناوئ الذي يظل في حالة نُدٍّ ومواجهة. إن
نص «وحيدي» بما يحمله من إيعاءات الانكفاء والقنوط الممض يعيدنا إلى
التساؤل عن «معنى وقوف البطل الإشكالي هكذا في برزخ المعاناة
المريرة. والواقع أنه هو نفسه لا يستطيع أن يغير من قدره شيئاً، فهو
كأبطال التراجيديا الإغريقية يواجهون أقدارهم بشجاعة من دون أن
يستطيعوا لها تبديلاً، ذلك أن متطلبات الواقع وأجهزته تقف بالمرصاد

لكل محاولة تغيير، فيواجه الإشكالي بالآلاف المعوقات التي تحيّد هذا الحالم وتهمشه إن لم تهشمه واضعة إياه بين السيف والجدار»^(٣٢).

ما الدمعُ؟ ما الدمُ؟
ما العرقُ المهرقُ
لا بيرقٌ عندي ولا بُراقُ
لكن عندي الألمُ
وفي ضميري نجمة الإشراق
تفرّمتها الظلمُ



ويحي! إلى متى أصارعُ الأيامُ
عمرى يضيقُ كلّ لحظة
بين متاهةِ الأوهامُ
أبني وتهدمُ الظروفُ ما أشيد
من قصورُ
بنيتها من أعظمي ولحمي!
أبني وتسرقُ اللصوصُ ما بنيتُ
وتمسحُ الرياحُ اسمي^(٣٣)

إن الحديث عن تلك الشخصية «النموذجية» المرسومة بعناية في نصوص العدواني سواء تلبست دور «المناضل المثقف» أو «الناظر» أو «المغترب المتوحد»، يجرنا إلى تأمل أهم سمة من سمات نجاحها وتأثيرها، وهي كونها شخصية نامية تتطور وتتمو في سياق صراعها مع ظروف محيطها التي وُجدت فيه. وعملية نمو الشخصية وتشكلها، وهي في أتون الصراع، ستمخض في النهاية عن صورة كاملة للملامح الإنسانية والنفسية، وأجوائها وسمات محيطها.

إن العناية برسم الشخصية ونموها المطرد لم يقتصر في شعر العدواني على شخصية «البطل» الأوحـد سابق الذكر، وإنما حفل تراثه الشعري بنماذج أخرى خارج سياق تلك الشخصية النموذجية، وغالباً ما تكون تلك الشخصيات مناقضة للشخصية النموذجية لكونها تخص «الآخر» النوائى أو المختلف. من هذه الشخصيات

شخصية «العبد» الراض لحريته لكونها مسئولية وإرادة لا يقوى عليهما، وشخصية «نوح» رمز التعلق بالأمل والنجاة، و«الشيطان» المشتغل بالقواية والكيد، و«الجمال» رمز الأصالة والهوية، و«البدوي» المتحسر على غروب فطرته ونقائه، و«المعزة العجفاء» التي تسطو بانتهازية مقرزة على ما لا يتناسب ودونيتها، و«الذبابة» التي تحسد حقارتها سموق الجبل وأنفته^(٧٤)، وغيرها من الشخصيات ذات الظلال والإيحاء. وقد اجتهد الشاعر في تعامله مع هذه الشخصيات الخارجة عن محيط ذاتيته أن يجعلها تقدم نفسها طواعية، جاهدا أن يتحى جانباً ويتركها تتحرك في محيط الحدث من دون تدخل في سياق عرضها ونموها، وهذا ينطبق على شخصيات مثل «العبد» و«الشيطان» و«البدوي» و«الذبابة». ولكنه في أمثلة أخرى مثل «رسالة إلى جمال» و«خطاب إلى سيدنا نوح» و«معزتنا العجفاء» يبدو حاضرا على مشارف الحدث يستقصيه ويصوره من موقع المستشرف الذي يقف شاخصا متأملا، ناصحا أو متوسلا أو متهمكا، ومشيرا بوعي وقصد إلى مواضع التوتر والتأزم. ووقوف الشاعر في تلك الأمثلة موقف المحرك للشخصيات والمتدخل في مصائرها لا يخفى فيه قصد الإشارة إلى أزمتها وما تمنّاه من خلل أو تشويه أو ضلال، وذلك بأكبر قدر ممكن من الإيحاء والإيحاء دون الانجراف إلى خطابية أو وعظ مجانيين.

رابعاً: الحوار - الديالوج والمونولوج؛

يظل الحوار خاصية مهمة في الممل ذي النزعة الدرامية. ونظرة سريعة إلى عناوين بعض النصوص عند العدوانى تبين ولا شك بذلك الميل إلى اصطناع مواقف حوارية لافتة تتفاوت بين الديالوج (حوار متبادل بين شخصين)، أو المونولوج (حديث النفس). إن صيغاً مثل: «خطاب إلى سيدنا نوح، صفحة من مذكرات بدوي، رسالة إلى جمال، قالت لي السمر، إلى القطيع، اعترافات عبد»، هذه الصيغ الأخذة شكل «الخطاب» و«المذكرات» و«الرسالة» و«الاعترافات» و«القول أو التوجه به» تستدعي ولا شك أسلوب البوح بشكله الحوارى وتستحضر الآخر وتقيم معه نمطا من الجدل والحوار القابل للجهر والإعلان (الديالوج) أو المستسرّ المستخفي في تهاويم النفس وتأملاتها (المونولوج).

وبقدر ما يأتي «الديالوج» منطقيا ومرتبيا وواعيا - آخذا بعين الاعتبار وجود الآخر الذي يفترض أنه على درجة من التنبه والوعي كما هي «خطاب» و«رسالة إلى جمل» و«قالت لي السمر» و«إلى القطيع» - يأتي المونولوج/حوار النفس متخطيا لهذه الاعتبارات. ومن هنا يمكن للمونولوج أن يسيح في عالم الخيال والتذكر وأحلام اليقظة ورؤيا المنام والهواجس والذكريات وتراسل الخواطر... إلخ. وكلها لا تخضع لمنطق الترتيب والتدبير الواعي، وإنما تتشال على الذهن في لحظات شروده وغيبويته. وقد استفاد الشاعر من هذا الملمح النفسي وأحسن توظيفه في مقامات تستدعي هذا النمط من التقنية الفنية. فنص «من مذكرات بدوي» يقوم أساسا على التذكر والاستحضار والغيبوية الشعورية في عالم أقرب إلى الحلم. ونص «اعترافات عبد» يتأسس على جملة من التأملات المعذبة والوقوع تحت مقصلة جلد الذات، والسياحة في سرداب مظلم من التوقعات والمخاوف والكوابيس:

في أعماقي
ظل أسوداً كالديجور!
منذ ولدت أمانيه
وأجاريه
يحملني كالسحور
للسيد هي كل مكان!



الحرية ترعبني!
تقذفني في جو فراغ
يفتال كياني
ويطوح بي في مهواة
فيدور بها رأسي..
يا ويلي..
حين أقابل وحدي
وجه مصيري^(٢٥)

أما نص «مواقف» فيستعير من لغة الحلم تهاوئها وتجريدها وصورها الهلامية المضبية:

أحلم أن الليلَ ورائي
والصبح أمامي
وسحابة أحلامي
تزرعُ أيامي
... وإخالُ الحلمَ حقيقته
فأسريل ذاتي بحقيقته



أحلمُ أني أفقُ
يحفلُ بالأقمار
ويصبُ عبير الأنوار
وحجاب الظلمة يحترقُ
وأنا كوكبُ أفراحٍ تاتلقُ^(٣٧)

خامساً: الموقف الدرامي:

لعل بروز تلك الملامح الدرامية في شعر العدوانى وقيامه بتوظيف عناصرها في شعره يقربه بلا شك من تمثل ما يسمى بالموقف الدرامي، الذي يتبلور في روح النص وما يعكسه من موقف مبدعه من الحياة والمحيط والبيئة. وقد تحدد معنى «الموقف الدرامي» فلسفياً وفنياً بأنه علاقة الكائن الحي ببيئته وبالأخرين في وقت ومكان محددين. فالإنسان المحاط بجملة من المخلوقات والأشياء والظروف لا بد أن يحدد إزاءها موقفاً ما سلوكياً أو فكرياً، لكونها وسائل أو عوائق تسد طريق حريته. فيتخذ إزاء ذلك كله مشروعاً ذا صلة بما يحيط به من عوائق يتجاوزها بذلك المشروع نحو غاية له، يحاول أن يعبر بها عن حالته الراهنة. وهذه العوامل - مهما كانت درجة تعويقها - هي التي تحدد مشروعاً وتكشف في نطاق تلك الحدود عن حريته. فالموقف/ المشروع إذن يتألف من عوائق ومن مقاومة لها في وقت معاً، وبه يكون الإنسان في تغير دائم تبعاً لمشروعه وما يبذله فيه من جهد^(٣٨).

إن الموقف/ المشروع إذن تتحدد أهميته في كونه يؤسس علاقة مع ما هو خارج نطاق الذات، ويقيم جدلية مستمرة ودائبة مع المعوقات في محاولة لمحاذاتها وتجاوزها.

والعدوانى الذي يبدو متناقضاً مع مجتمعه ظاهرياً، ليس إلا نموذجاً لذلك المنهمك في صنع مشروعه الطامح إلى التكامل مع الأضداد

وتشذيب اختلافاتهم بحثًا عن حرية أوسع. إنه يعني أن التناقض يقود إلى الانبتات، وفي الانبتات غربة وألم ووحدة. وحرى بهذا الألم أن يولد تلك النزعة نحو التكامل، حيث الحرية الأوسع التي تظل - تبعًا للآلية الدرامية في الحياة - غير قابلة للتحقق، بيد أنها تظل مهمازًا للشوق والتطلع.

وهكذا تبقى السمة العامة لشعر العدواني في كونها جدلية لامتنتية من الخروج والولوج شبه الدائري، الخروج من الذات بكل ما توحيه عملية الخروج من جهد وكدح ومشقة، والولوج في عالم الآخر بكل ما يحمله هذا الولوج من معاني المحاولة والعناد والاختراق والتمازج. ومن هنا نعود إلى نقطة البداية، وهي فكرة قيام الحياة على عناصر درامية أصيلة في تكوينها تتبلور في الأعمال الأدبية في موقف درامي يكشف عن علاقة الإنسان العميقة بالحياة وبالأخرين، ولكون الإنسان صانعًا ومهندسًا لهذه العلاقة الجدلية السجالية اللامتنتية.

الهوامش

- 1 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر... قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٨١، ص ٢٨٥.
- 2 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، ط ٥، ١٩٧١، ص ٤٦.
- 3 - قاسم حداد، ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر، دار قرطاس، ط ١، الكويت، ١٩٩٧، ص ١٨.
- 4 - المصدر السابق نفسه، ص ١١.
- 5 - المصدر السابق نفسه، ص ١٢ - ١٤.
- 6 - Hugh Holman, A Handbook, To Literature, The Odyssey Press, 3rd ed, p. 173
- Edward Quinn, A Dictionary of Literary And Theematic Terms, New York, 1999, p. 93, 94.
- Gerald Prince, A Dictionary Of Narratology, University of Nebraska Press, London, p 23.
- 7 - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث.
- 8 - العدوانى، الأعمال الشعرية الكاملة، مؤسسة عبدالعزيز البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ١٩٩٦، ص ٣٢.
- 9 - المصدر السابق نفسه.
- 10 - المصدر السابق نفسه، ص ٢٠٨.
- 11 - المصدر السابق نفسه، ص ٢٥٢، ٢٥٣.
- 12 - محمد عزام، البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط ١، ١٩٩٢، ص ٥.
- 13 - المصدر السابق نفسه، ١٣، ١٤.
- 14 - المصدر السابق نفسه، ص ١٠، ١١.
- 15 - الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٥.

- ١٥ - المصدر السابق نفسه، ص ١٦، ١٧.
- ١٦ - المصدر السابق نفسه، ص ٧٧، ٧٨.
- ١٧ - المصدر السابق نفسه، ص ٧٨، ٧٩.
- ١٨ - المصدر السابق نفسه، ص ٧٧.
- ١٩ - المصدر السابق نفسه، ص ١٩١، ١٩٢.
- ٢٠ - المصدر السابق نفسه، ص ٢٣٦، ٢٣٧.
- ٢١ - البطل الإشكالي، ص ١١.
- ٢٢ - الأعمال الكاملة، ص ٢٢٧، ٢٢٨.
- ٢٣ - انظر هذه النصوص على التوالي في الأعمال الكاملة: اعترافات عبد، خطاب إلى سيدنا نوح، الناسك وشكوى الشيطان، رسالة إلى جمل، صفحة من مذكرات بدوي، معزتنا العجفاء، الذنابة والجبل.
- ٢٤ - الأعمال الكاملة، ص ٩٧.
- ٢٥ - المصدر السابق نفسه، ص ٢١٠.
- ٢٦ - انظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص ٦٢٢، ٦٢٣.

نماذج من شعره

من ديوان «أجنحة العاصفة»

سمادير

تَنَبَّهْ يَا زَمَانُ!! فليس أقسى
على الأحرار من نوم الزمانِ
تخطى النصرُ خواضَ المنايا
وصال السيفُ في كف الجبانِ
وقام على تراثِ الفخرِ نغلٌ
ونام على فراشِ الطهرِ زان
وأصبحتِ المنابرُ والكراسي
مطايا للأسافل والأداني
تَنَبَّهْ يَا زَمَانُ!! فليس أقسى
على الأحرار من نوم الزمانِ

(١)

إبليسُ في معتركِ الزعامةِ
أشهرَ إسلامه
وثبسِ الجبَّةَ والعمامةِ
وراح يدَّعي الإمامه!!

(٢)

الليلُ حصانٌ
يرقصُ في قلبِ الأملِ
فتانُ الطلعةِ نشوانُ

يَصْطَادُ عَذَارَى اللَّذَاتِ عَلَى مَهْلٍ
وَهَمُومِي تَلْعَبُ بِاللَّيْلِ
لَعِبَ الْفُرْسَانِ عَلَى الْخَيْلِ

(٣)

مَوْجُ الْبَحْرِ طُبُولٌ وَالشَّاطِئُ طَبَالٌ
وَالرَّيْحُ خُيُولٌ يَرْكَبُهَا مَوَالٌ
وَأَنَا فِي لُجِّ الْبَحْرِ
شَجَرٌ يُثْمِرُ بِالْدُّرِّ

(٤)

عَلَى جَنَاحِ نَمْلَةٍ
نَامَ جَبَلٌ
وَسَهَرَتْ غَابَةٌ
وَفِي ضَمِيرِ رَمْلَةٍ
دَمَعُ هَمَلٍ
فَاغْتَسَلَتْ سَحَابَةٌ

(٥)

قَوِضَتْ قُبَّةُ السَّمَاءِ
كُوِّرَتْهَا عَلَى الْأَرْضِ
فَغَامَتِ الْأَشْيَاءُ
وَوَغَابَ بَعْضِي فِي سَرَابِ بَعْضِي

(٦)

تَنْتَظِرُ الظُّلْمَةَ ...
أَنْ يَنْكَرَ النَّهَارُ اسْمَهُ وَرَسْمَهُ
لِكَيْ تَكُونَ زَوْجَهُ وَأُمَّهُ

لكنما طبيعةُ النهار
ترشّ فوق كل دار
قمرًا ونجمه

(٧)

ما دام ما لنا وثن
في دولة الأوثان
فما لنا ثمن
وما لنا أوزان

وجوهنا ليس لها ظلُّ
على موائد القصور
أسماءنا ليس لها محلُّ
إلا على شواهد القبور
تَهْمِلُنَا رُؤُوسُ أَمَةِ الزَّمَنِ
ونحن فرسان الوطن
ونعمتِ الفرسان!!

(٨)

اضرب بجناحي نسر
في أفق الشعر
واكتب، واكتب للوك العصر
أسفار النصر
ستظل غريب الأبدية
ما دُمْتَ تغني للحرية



جواب

تُسألُنِي الغريبةُ عن دِياري
وما علمت دِياري أرضَ غُربه
فقلتُ لها دِياري حيثُ ألقى
غريباً هوِي يبادلُنِي المحبه
دِياري فكرةٌ كالنورِ تسري
وما احتبَسْتُ على علمٍ وتريه
تركتُ سواكنَ الأوطانِ خلُفي
لن ألفَ الحَيَاةَ المُستتبَه
وسابقتُ الرياحَ بكلِ أفقٍ
فلي والريحُ ميثاقُ وصحبهِ
♦♦♦♦

دعوة

أحبائي لئن خالفتُموني
ورُمتُم وجهَ درّيبِ غيرِ درّبي
لقد آثرتكم بهوايَ صرفاً
ولم أشفق على أسرار قلبي
رَمَزْتُ لَكُمْ بحُبِّي فاعذروني
إذا لم تشعروا برُموزِ حُبِّي
وَعَيْتُ قِضيةً وجَهلتموها
فحسبي لعنة التاريخ حسبي!



شطحات في الطريق

هاتِ اسقنيها ۱۱ لست من سُمَّاري
 إن لم تكن لكاس رب الدار
 هي بنت من الشمس دارة أهلها
 أبداً ونحن الأهل للأقمار
 أنا من إذا شعت عليه تفتحت
 دنياه عن روض وعن أطيار
 ولتحت أسرار الوجود تطيف بي
 نشوى وأزدان الجمال جوار
 دعني، وما زعمته كفار بها
 عن إثمها، فالنار للكفار
 صليت لها أمطرت أنوارها
 ما أروع الصلوات للأنوار
 ووقفت بالوادي المقدس ساعة
 وأخذت عن فحاته أشعار
 الله للعشاق في سبحاتهم
 مسوا ضفاف الخلد بالأذكار
 رافقتهم فعرفت بين رُوعهم
 أهلي، وطابت عندهم أخبار
 مغناي في دنياي صُحبة معشر
 حلفت مناسكهم بكل عامار
 زانوا الليالي سيرة وعقيدة
 لكن تواروا في جمى متوار
 قوم إذا أدركت ما نهضوا له
 قلت: الملوك تلوح في الأطمار!

الغار سهلٌ مُمرٌ بحضورهم
والسهلُ حينَ غيَابِهِم كالغار
إنِّي على آثارهم ســــــــــــــــارٍ ولي
فِيهِم مَكَانُ الكوكبِ السَّيَّارِ



يا رِيحُ! اَحْتِثَامِ الغُبارِ يَا فُتًى
مَنْ لِي بِرِيحِ غَيْرِ ذَاتِ غُبَارِ
أَوْ كَلِمَا قَارِنَتْ صَفْوَ شَرِيعَةٍ
طَمَّتْ عَلَيَّ سَحَابُ الْأَكْثَادِ
لَا لَنْ أَحْيِدَ عَنِ الْبِذَارِ وَإِنْ رَعَتْ
زَرْعِي الْجِرَادُ بِجَيْشِهَا الْجِرَارِ
يَا رَبَّ! اغْفُوكِ إِنَّنِي فِي حَيْرَةٍ
دَهِيَاءَ غَالِبَةٍ عَلَى أَطْوَارِي
تَبْرِجُ الْأَوْزَارُ لِي فَاجِيبُهَا
وَأَعِـوْدُ الْعَنْ فُتْنَةَ الْأَوْزَارِ
وَأَعِـانِدِ التَّيَّارُ ثُمَّ يُهَيِّبُ بِي
نَزَقُ فَاَرْكَبُ غَارِبَ التَّيَّارِ
وَتَزُورُنِي الْخَطَرَاتُ فِي غَسَقِ الدُّجَى
فَإِذَا الْبُرُوقُ مِـيْوَكَبُ الزُّوَارِ
وَكَأَنَّ نَضْسِي كَوَكَبُ مُتَالِقُ
يَهْمِي بِأَفْرَاحِ السَّنَى الثَّرَارِ
وَأَدِيرُ طَرْفِي - وَالْوَجُودُ صَحَائِفُ
شَتَّى - فَأَشْهَدُ وَحْدَةَ الْأَسْفَارِ
وَتَزُولُ أَضْوَاءُ الْبَيَارِقِ فَجَاةُ
وَيَطُولُ بَعْدُ زَوَالُهَا اسْتَفْسَارِي

وتسندُ أشيَاءُ الظَّلامِ مطالعي
 ويضيقُ دوني واسعُ المضامِ —
 وأسائلُ الآثارَ عن أعيانها
 وأظللُ بينَ الشُّكِّ والإنكارِ
 أوأه من همِّي! وأين أفـررُ من
 جبروتِ سطوته وكيفَ فراري؟
 يا ربِّ! أفلقتِ الرِّيحُ سـفـفـيـنـتي
 فامنن عليَّ بشاطئِ استقـرارـا



يا من تجلَّى الطُّهرُ في قـسـمـاتـها
 ضحيانَ يحكي طلعةَ الأسحارِ
 ناديتني فأنهلُ صـبـوتـك في دمي
 خمراً بلا كـرمٍ ولا خـمـارِ
 لا تكتـمـي بيـني وبيـنـك قـصـة
 أسرارُ قلبك في الهوى أسـرارـي
 هاتي حديثَ الرُّوحِ عن أشواقها
 في غـابـةِ الأشـجـارِ والأزهارِ
 قُـوـلي بهـمِّك لي فـعـنـدي مثـله
 همُّ أدلُّ به على الأقـسـدارِ
 إنِّي أسـيـرُ الصُّمِّ مُنْذُ تَعَلَّمْتُ
 نفـسـي تـمـرُّها على الآسـارِ
 أسـتـقـبـلُ الدُّنـيـا بـنـظـرةٍ سـاخـرِ
 وأضـالـعي ضـيـفُ على الجـزـارِ
 لكنْ إذا ثارَ الحُـمـمُ بـمـوطـنِ
 سـابـقـتُـهـم وهتـفـتُ للثـوارِ

وَإِذَا تَجَبَّرَتْ الْخُطُوبُ عَصِيَّتُهَا
وَنَقَرَتْ حِينَ الظُّلَمِ أَيُّ نَقَارِ



أَفْ لَأَقْوَامٍ عَلَى سَيِّمَاتِهِمْ
وَسُمِّ الْمَذَلَّةِ شَائِئُهُ الْآثَارِ
وَلِدُوا عَلَى أَنْيَارِهِمْ فَتَعَوَّدُوا
الْأَحْيَاةَ لَهُمْ بِلَا أَنْيَارِ
وَعَدُوا دُرُوعاً لِلطُّغْيَانِ وَتَارَةً
نَعْلًا لَهُمْ فِي مَوَاحِلِ الْأَقْطَارِ
يَهْنِيهِمْ ذُلُّ النُّعُومِ فَإِنَّهُ
جِسْرُ اللَّئِيمِ إِلَى مَقَامِ الْعَارِ
رَاحُوا بِمَغْنَمِهِمْ وَعُودَتْ بِمَاتَمِي
شَتَانٍ بَيْنَ شِعَارِهِمْ وَشِعَارِي
عَهْدُ الْأَلَى شَادُوا الْعُلَا لِي سُنَّةُ
وَكَيْدِكَ كَانَتْ سُنَّةُ الْأَحْرَارِ
يَا بِنْتَ أَهْلِي فِي ضَمِيرِي شَعْلَةٌ
بِيضَاءٍ كَانَتْ فِي الْحَيَاةِ مَنَارِي
أَنَا سَائِحٌ دُنْيَاهُ تَحْتَ مَدَاسِهِ
مَا هُمُّهُ مِنْ سَادَةِ الْأُمَمِ صَارَا
لَيْلِي مُنَادِمَةُ النُّجُومِ عَلَى السُّرَى
وَمَعَ الشَّمْسِ مَوْسِ الطَّالِعَاتِ نَهَارِي
وَإِذَا نَزَلَتْ بِرُوضَةٍ مَمْطُورَةٍ
وَأَلْفَتْ طَيْبَ الرُّوضَةِ الْمَعْطَارِ
أَلْقِي عَصَا التَّسْيَارِ تَحْتَ ظِلَالِهَا
فَتَعَوَّدُ لِي رَوْضاً عَصَا التَّسْيَارِ

أولاً .. فلي عند المسالك وقفة
 تهب المسافر عبيرة الأسفار
 فاشاهد الأغراس - وهي كريمة
 تنمو وتزهر رغم كل حصار
 وأرى تباشير الصباح منيرة
 وقوى الظلام على شفير هار
 والعالم المنهار يبعث نفسه
 والسُّوس أصل العالم المنهار
 رفض الحياة هضابها وجبالها
 وأراد أن يبقى على الأغوار
 وبنى الجدار لكي يداجي بؤسه
 والشَّمس تطلع فوق كل جدار
 وهفا إلى الأحلام دون حقيقة
 وصبأ إلى الأشجار دون ثمار
 وتهيب الأفكار أن تحيا به
 ومن البلاء تهيب الأفكار
 ويروح للأحجار يستشفي بها
 والداء كل الداء في الأحجار



قل للذي طلب الحياة رخيصة
 احذر خداع الهاجس الغرار
 خذ من حياتك جانباً سمو به
 واترك هوان العُمر للأغمار
 واصعد إلى القمم الكبار مكرماً
 أو عش حليف مهانة وصفار

ان الحياة سَيُولَهَا وسَحَابَهَا
 جَاءَتْكَ بِالْأَمْطَارِ وَالْأَنْهَارِ
 هِمُّ الَّذِينَ عَلَى الْمَجَاهِلِ أَقْدَمُوا
 ذَهَبَتْ حَيَاتُهُمْ بِكُلِّ فَخَارِ
 مَنْ خَافَ مِنْ لَهَبِ التَّجَارِبِ جَذْوَةَ
 دَارَتْ لِيَسَالِيَهُ عَلَى التَّكْرَارِ
 هِيَ سَاعَةٌ حَرْنُ الْمَسِيرِ إِزَاءَهَا
 عِنْدَ الْمَصِيرِ وَلَاتُ حِينَ خِيَارِ
 إِمَّا مَلَكَتْ عَلَى الزَّمَانِ مِدَارَهُ
 أَوْ عُدَّتْ مُحْكُومًا بِكُلِّ مِدَارِ



كُشِفَ السُّتَارُ. فَكُلُّ مَنْ هَابَ الرَّدَى
 أَمْسَى يُطَالِعُنَا بِلَا اسْتِتَارِ
 تَخَشَى الدَّمَارَ عِصَابَةَ أَعْطَانِهَا
 غَضَّتْ مَرَابِضُهَا بِكُلِّ دِمَارِ
 غَلَبَتْ مِبَادِلُهَا عَلَى أَحْسَابِهَا
 فَأَبَاحَتْ الْحُرُمَاتِ كُلَّ مُكَارِي
 مَنْ يَمْلِكُ الدِّينَارَ يَمْلِكُ أَمْرَهَا
 فَزَمَامُهَا فِي خِدْمَةِ الدِّينَارِ
 وَتَبَيْتُ تَحْفَرُ قَبْرِهَا، وَتَظْنُهُ
 قَصْرًا وَتُكَبِّرُ هِمَّةَ الْحَفَّارِ
 وَتَهْشُ لِلنَّجَّارِ يَصْنَعُ مَجْدَهَا
 وَالنَّعْشُ بَعْضُ صِنَاعَةِ النَّجَّارِ



وَمُكَابِرٍ وَالْجَبْرِ هَلْ مَلَأَ إِهَابَهُ
 لَيْسَتْ لَهُ الْعِلْيَاءُ دَارُ قَرَارِ

خلع اليـسـارُ عليه بُردةً ناعم
 ثم يدبر ما خلعت يدُ الإمـسـار
 حسبَ الحِياةِ كما يُعَاشِ لِينُهَا
 أعطافَ غَانيّةٍ وكأسَ عُمَـار
 ولهُ بأفـسـاقِ المتـسـارِفِ أيكـة
 نضـمـرتُ فكانت قـبـيلةَ النُّظـار
 عشقُ الكرى، فإذا صحا عـرضـتُ له
 شمسُ الضحى مصـبـوغةً بالقـار
 قالت له الأصـفـةُ سـارُ: إنك ثـروـة
 كبرى، فصـدقَ قـوـلةَ الأصـفـار
 أضحى يُحاورني فـقـلتُ له اتـئـد
 ما أنت يا هذا بـريـاً حـوار
 قل للذي ظنَّ المعـالي سـلـعة
 المجدُ غـيـرُ بضـاعةِ التُّجـار
 فـدعِ النـسـورَ على الذرأ وانعمَ بما
 فوق الثـمـرى تـسـلمُ من الأوتار
 وإذا أزدت سـيـادةً ومـجـادة
 وتُنصُ للتَّعـظـيمِ والإكـبـار
 فدفع إلى الزمـمـارِ بعضَ دراهم
 يُعلي سـمـاءَ عُـلـاكِ بالمزمار!!
 وجماعةٌ هانتَ علي أمدائـها
 طارت مع الأهـواءِ كلُّ مطـار
 قالت: مُـداراةُ الأعـادي حـكـمة
 وإذا لقيت العـادـيات فـدـار
 وإليك عن بـكرِ الطـريقِ فـإنـما
 بـكرِ الطـريقِ كـثـيرةُ الأوعـار

فأجبتُها: مالي بدريك غاية
 إني رضيتُ - وإن كرهتُ - خساري
 صبري على الدنيا تقيّةُ نائر
 وإذا استثرتُ فلستُ بالصَّابر
 إن كان لا بُدَّ الرَّدَى في مَوْقفٍ
 فالسَّيف أرحمُ بي من المنشار



ولربَّ أقوامٍ حميتُ ذمارَهُم
 وَهُمْ أباحوا للعِداةِ ذماري
 اتحمَّلُ الأوقارَ عنهم كُلَّما
 هدَّتْ قِوَاهُمُ شِدَّةُ الأوقار
 جَنِبْتُهُمُ أخطارَ كُلِّ مُلَمَّةٍ
 نزلتُ بهم ووقعتُ في الأخطار
 أتري يُعْـابُ عليّ إذ أثرتَهُم
 في الرُّوعِ إن هُم أنكروا إيثارِي؟



لي في الحياة هوى تسامى طائراً
 مُتَلَاظِمُ الحُـبِّ بَـوَاتِ والأوطار
 تَتَنَوَّعُ الأَسْـوَارُ كي تصطادهُ
 فإذا دنا استولى عليّ الأسوار
 السَّحَرُ خُفِّقَ جَناحُه لَوأنهُ
 منَّ الحصى عادت عُقُودُ دُراري
 أَرَبَى على البُـرْكانِ في هيجانهِ
 وأقام خَيْمَتَهُ على الإِصْـْـصار
 يَرْتَوِ إلى فَلَـكِ الخُلُودِ وطالما
 بهر الوجودَ بعزمه الجَبَّار

وَإِذَا حَسَدًا لِّلْمَجْدِ كَانَ غَنَاؤُهُ
عِنْدَ الْفَوَارِسِ مَهْرَجَانِ الْغَارِ



يَا بِنْتَ أَهْلِي مَا انْتَصَرْتُ لِفَايَةٍ
إِلَّا وَرُؤَادُ الْعُصَا لَا أَنْصَارِي
فَأَبْغِي لِي الْأَمْنَارَ فِي وَادِي الْهُوَى
قُلْتُ لَدَى وَادِي الْهُوَى أَعْمَارِي

من ديوان «أوشال» .

الفراشة

أيتها الفراشة
تطوفُ حول وهج القنديل
يا ليت لي مثلك شعلة
يرف فوقها قلبي
ثم يضمُّها ويحترق!

إنَّ الحياةَ دونما لمعة نورٍ
مظلمة وإن تحلَّتْ بالنجوم والبدورِ
يهنيك يا فراشتي العزيزة
أنتِ تموتين غراماً إنما
نحنُ نموتُ ملالاً!

أيتها الفراشة الشهيدة
ما أرخص الأعمارُ
نقضيها .. بلا تشوقٍ جديدٍ
يجددُ الحياةَ في نفوسنا

أيتها الفراشة الشهيدة
ما أرخص الأعمارُ
يقضيها أولئك الذين كرهوا النهارُ

قد صبغوا بيوتهم بالقار
حتى نفوسهم صبوا عليها القار

فاختنقوا

أيتها الفراشة الشهيدة
يا ليت لي مثلك شعلة
ينزع بي قلبي إلى ضيائها
ثم أضمرها واحترق
إن الحياة دون نور حارق
ساعاتها بليدة الدقائق

نحن هنا

ثم يختلف ليل لنا عن ليل
ولا نهار عن نهار
ولا نحس للزمان دورة
ولا لقوة الحياة ثورة!!
قد أغلقت منافذ الإحساس
في أنفسنا

فما لنا في العيش شهوة
تحفزنا إلى اكتشاف عالم جديد

أريد أن أعبر أجواء الحياة
منطلقاً كالبرق
أريد أن أعيش في الساعة ألف ساعة!!
وأجمع الآفاق في أفق



تساویر

۱- سؤال

یا صاحِ ما العملُ
غَطَّتْ عَلَى مَسَالِكِي الْحَيْرَةُ
أَشْيَدُ الْجَبَلِ
أَشْحَنُ كُلِّ صَخْرَةٍ فَكْرَهُ

لكنه إذا اكتملُ
وملكَ الخبرةَ والقدره
هاجَ به الهملُ
ونقضوهُ صخرةُ صخره
یا صاحِ ما العملُ ؟
غَطَّتْ عَلَى مَدَارِكِي الْحَيْرِهِ

۲- نصیحة

نامي فغدنا المقبلُ مثلُ أمسنا
بشيخه ويردتهُ
طابَ له المقامُ في تاريخنا
فنام تحت قُبَّتِهِ
نامي فغدنا لم تختلفْ
طلعتهُ عن يومنا
نامي على وسادةٍ منسوجةٍ

من غفلتهُ
أو صارعي قبائل الجرادِ مثلنا
في وطن توالد الجرادُ في مزرعتهُ

٣- رواية

قالت لي السنونُ
اثنان يعشقان عالمَ السكونِ
الموتُ والقانونُ
قلتُ لا ومن أكونُ
قالت مناكفُ ملعونُ
قضى حياتهُ في معركة
يثيرُ في كلِّ مكانٍ حركه
يرفضُ في ملعبها الجنونُ



أودية الظنون

(١)

تبحث عن ظليّ..!!
يا هذه.. ظليّ قدامي
يزف أحلامي
وليس من خلصي إلا
فلوات الرمل

(٢)

تمددي ونامي
فالليل كالنهار
تشابهت مراحل الأيام
تحت خيام القار
تمددي ونامي
فالصبح في دنيا الكرى
بداية الآثام

(٣)

راحوا وخلقوني
أهيم في أودية الظنون
لي كل حين فكرة
عن صورة البقيين
أولئك الرفاق
أولئك الذين،
رُضت لهم أوابد الآفاق

هل أشفقوا عليّ يا ترى.. من خطرِ الدربِ؟
أو.. ربماً خافوا عليّ غضبَ الربِّ
غداةً رحلوا وخلفوني
أهيمُ في أوديةِ الظنونِ
يا هل ترى.. ماذا أقولُ.. يا ترى ماذا أقولُ
ذاقوا حلاوةَ الوصولِ
فاغلقوا الأبوابَ دوني



سرّ الآن

تجمدُ الزمانُ بالمكانُ
فأثمر المقدار والكيفية
وطأ طأ التاريخ للسلطانُ
يركبهُ الجنود والشرطيهِ
واستسلمتُ إلى قوى السجّانُ
الزمرُ الثوريةُ !
يا صاح لو أدركتُ سرّ الآنُ
آمنتُ بالعقيدة الجبريةُ
فحطمتُ الإِسارَ بالإيمانُ !
وانزحُ وراء القممِ الروحيةُ



خلاصة السيرة الذاتية:

الاسم:

أحمد مشاري العدواني

تاريخ الميلاد ومكانه:

ولد في العام ١٩٢٣ - الحي القبلي من مدينة الكويت.

التعليم الأولي:

تلقى تعليمه الأولي في المدرسة الأحمدية فالمدرسة المباركية - الكويت.

الشهادة العلمية:

حصل على الشهادة الأهلية بالجامع الأزهر الشريف - مصر - ١٩٥٠.

العمل:

- عمل مدرسا للغة العربية في المدرسة القبلية، ثم في ثانوية الشويخ.

- تدرج في عمله بوزارة التربية حتى أصبح وكيلا مساعدا في العام

١٩٦٣.

- نقل إلى وزارة الإعلام حيث أصبح مديرا للتلفزيون، ثم وكيلا مساعدا

للشؤون الفنية في العام ١٩٦٥.

- عين أمينا عاما للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في العام

١٩٧٣.

- تقاعد من العمل في العام ١٩٨٧ ثم عين مستشارا في المجلس حتى

تاريخ وفاته في العام ١٩٩٠.

جهوده الصحافية والثقافية:

- اشترك مع زميله حمد الرقيب في إصدار مجلة «البعث» في العام

١٩٤٦.

- كتب في مجلة «البعثة» الصادرة عن طلبة بعثة الكويت في مصر منذ

العام ١٩٤٦.

- اشترك مع زميله حمد الرقيب وفهد الدويري في تحرير «مجلة

الرائد» لسان حال نادي المعلمين في العام ١٩٥٢.

- أشرف على إصدار السلاسل الثقافية التالية:

سلسلة من المسرح العالمي.

مجلة عالم الفكر.

- سلسلة التراث العربي.
- سلسلة كتب «عالم المعرفة».
- مجلة الثقافة العالمية.
- أسس المعهد العالي للفنون المسرحية في العام ١٩٧٣ - والمعهد العالي
للفنون الموسيقية في العام ١٩٧٦.
- مؤلفاته:
- ١- مهزلة في مهزلة: أول مسرحية شعرية كويتية كتبها بالاشتراك مع
زميله حمد الرجيب في العام ١٩٤٨.
- ٢- أجنحة العاصفة: مجموعة شعرية صدرت في العام ١٩٨١.
- ٣- أوشال: مجموعة شعرية صدرت في العام ١٩٩٦.
- كتب القصة القصيرة والمقالة.
- الجوائز:
- حصل على جائزة الكويت في مجال الفنون والآداب - مؤسسة الكويت
للتقدم العلمي - ١٩٨٠.
- انتقل إلى رحمة الله بتاريخ ١٧/٦/١٩٩٠.

الكتاب الثاني
حمد الرجيب
(تحولات الأمكنة)

حمد الرقيب تحولات الأمكنة حياة ونغم

المحاضران :

د. علي عاشور الجعفر

د. يوسف عبدالقادر الرشيد

تحرير وتقديم:

د. عباس يوسف الحداد

توطئة

فيض الله للكويت منذ تأسيسها رجالا لا يبتغون غير الكويت وطنًا، ولا يرون في غير هذه البقعة سكنًا، وإن شحت الطبيعة عليهم، وظل الأمر كذلك جيلا بعد جيل يؤسس لهذه المواطنة الصادقة والحب الغامر لهذه البقعة المباركة التي لجأ إليها الناس بحثًا عن الأمن والحرية وهربوا من المعارك والحروب الدامية التي خيمت على شبه الجزيرة العربية آنذاك.

وفي القرن العشرين ومع ظهور البترول كمصدر للطاقة في العالم واكتشافه في الكويت في عام ١٩٣٦م أخذت الكويت وأبنائها يعون أهمية بناء الإنسان الكويتي بناء يستطيع به أن يواجه المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي هبت رياحها على المنطقة ويات التعايش معها أمرا ضروريا لا بد منه، إذ استقبلت الكويت في تلك الفترة أول بعثة من المدرسين العرب في عام ١٩٣٦م الذين كانت لحضورهم أهمية كبيرة في مسيرة الحركة التعليمية في الكويت وإرساء حب العلم بين الطلاب، مما ترتب عليه إيفاد الكويت أبنائها في بعثات دراسية كانت إحداها إلى القاهرة في عام ١٩٣٩م، وكان الأديب الشاعر أحمد مشاري العدواني (١٩٢٣ - ١٩٩٠م) من أوائل الذين ذهبوا إلى القاهرة في تلك الفترة، وبعد بضعة أعوام يلتحق الأديب الفنان حمد عيسى الرجيب (١٩٢٤ - ١٩٩٨م) بركب المبتعثين إلى القاهرة ويلتقي بالعدواني وتتوطد العلاقة بينهما شخصيا وفكريا وثقافيا وأديبا .

ومع صدور مجلة البعثة، لسان حال طلبة الكويت في القاهرة، يدب النشاط الأدبي والثقافي بين أولئك الطلبة المبتعثين فينشر الرجيب أولى مسرحياته في مجلة البعثة العدد السادس من السنة الأولى ١٩٤٧م وكان عنوانها «من الجاني؟» ليتبوأ بهذه المسرحية ريادة المسرح في الكويت، إذ بات أول من عالج الكتابة بالفصحى للمسرح الكويتي .

وتتمخض العلاقة التي قامت بين الرجلين (الرجيب والعدواني) عن مسرحية عنوانها «مهزلة في مهزلة» وضع فكرتها الأول ونظمها شعرا الثاني، وطبعت مستقلة ضمن مطبوعات مجلة البعثة في عام ١٩٤٨م لتعلن هذه المسرحية عن التوافق الفكري بين الرجيب والعدواني، وتقود العلامة الدامغة على ثمرة تلك العلاقة الحميمة بينهما التي ستستمر وتتسع خارج إطار المسرح إلى فضاء الوطن .

يعود الرجيب والعدواني إلى الكويت في عام ١٩٥٠ حاملين بطاقات التجديد والتغيير والبناء، محاولين النهوض بالوطن والارتقاء به والتأسيس لحركة ثقافية وفكرية وأدبية تتفق والظرف التاريخي الذي تمر به الكويت حينها، فيجتمع الرجيب بزميل دراسته في المدرسة المباركية الأستاذ فهد الدويري (١٩٢٣ - ١٩٩٧م) ليشكل الثلاثة في اجتماعهم منارة ثقافية رائدة أثمرت تأسيس نادي المعلمين وصدر مجلة الرائد، لسان حال النادي في عام ١٩٥٢م موسومة باسم الرجال الثلاثة محررين لها، ولا يمكن أن نفعل دلالة اسم وما يحمله من معنى الريادة، إذ إن إدراك المرء للتغيير والوعي به هما اللذان يمنحانه الريادة، وأحسب أن ذلك كان واضحا جليا في منهج المجلة وما حملته افتتاحية العدد الأول منها الذي جاء فيه: «الكويت على مطلع نهضة شاملة، ومستقبل باسم... وحكومة جادة في وضع المشروعات الوطنية وتنفيذها، وشعب مستشرف إلى النهوض مستيقظ لدعوات الإصلاح... تصدر مجلة الرائد لتعبر عن نهضة الكويت، وتدون أثارها... مبدأ هذه المجلة كويتي صرف وعقيدها وطنية خالصة... وهي للكويتيين كافة لا فضل عندها لأحد على أحد إلا بالإخلاص للوطن والتضحية في سبيله، فشعارها المحافظة على كيان الكويت الاجتماعي، وخلق جيل جديد يعرف حقوقه ويهتم بواجباته... إن الجهود الفردية التي ينقصها النظام

والتركيز لن تنهض أمة أو تجمع كلمة لأن أسس النهضة الصحيحة مرهونة بالأعمال الجماعية الموزعة».

فالإيمان بالعمل الجماعي المنظم الواعي هو الذي جعل لعمل أولئك نفر ثمارا تجنى ومشاريع تنمية حقيقية بنت الكويت عليها نهضتها الثقافية والأدبية .

لن أسرف في الحديث عن العدواني وجهوده في بناء المؤسسة الثقافية ولن أتطرق للحديث عن الدويري ومكانته الأدبية، إذ إن هذه السلسلة (منارات ثقافية كويتية) احتفت من قبل بهما وأصدرت عن كل منهما منارة مستقلة، وقد حان الوقت أن تحتفي السلسلة بـ الرجيب، لذا أوعز لي القائمون على هذه السلسلة في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بتحرير هذه المنارة لتكتمل الأضلاع الثلاثة للمثلث الأدبي المتميز في تاريخ الكويت الثقافي.

أحمل في أعماق ذاتي حبا خاصا للرجيب، وأرى به صورة الأولين من أهل الكويت الصادقين في حبهم للوطن، المتقنين في رفعته الباذلين كل ما في وسعهم من أجله، إذ منذ كنت صبيا أستمع إلى مقطوعته الموسيقية الشهيرة «رقص الصبايا» فانتشي روحيا بسماع هذه المقطوعة الشرقية الأنساب وما يحمله القانون من توقيعات لحنية راقصة تحمل معنى التجديد والانفتاح على العهد الجديد. هذا ما حداني إلى أن أطلق على الرجيب «عاشق الفن الجميل»، إذ كان فنانا بالفطرة اتخذ من المسرح والموسيقى تميزه الفني فمثل وأخرج وألف مسرحيات، وعزف على آلة القانون ببراعة ومهارة وألف مقطوعات موسيقية ولحن أغاني شرقية .

وقد عكف على كتابة هذه المنارة أستاذان فاضلان وباحثان متميزان كل في مجاله، فأخلص الدكتور علي عاشور الجعفر بحثه عن الرجيب في إبراز الجهود المسرحية والدور الريادي الذي حققه، مستعرضا مسرحياته الثلاث استعراضا أبرز فيه السياق

التاريخي والسياسي والاجتماعي المواكب لهذه المسرحيات، رابطا كل ذلك بالتكوين الثقافي والفكري وبالظرف التاريخي والسياسي الذي وجد فيه الرجيب، قارئاً أثر رحلته الدراسية وانعكاسها على المشاريع الثقافية التي تحققت في مجال المسرح على يديه عندما تولى العمل الإداري مديراً ودبلوماسياً ووزيراً .

أما الدكتور يوسف عبدالقادر الرشيد فإنه عكف على دراسة الجانب الموسيقي في حياة الرجيب، قارئاً السياق التاريخي الذي أثمر تلك المقطوعات الموسيقية والألحان الفنائية، وتأثير استماعه في صغره إلى الترانيم والترانيل المسيحية في بيت «شماس»، الأسرة المسيحية الوحيدة في الكويت آنذاك التي تقيم مثل هذه الترانيل والأنشيد، وكان الرجيب يحرص على سماع تلك الموسيقى التي أثرت في وجدانه إيجاباً وربطها بفناء البحارة إذ أشبه ما تكون بالابتهالات للرب يجتمعان في المقصود والغاية ويفترقان في العقيدة والدراية . كما أوضح أثر الرجيب في الحركة الموسيقية في تلك الحقبة وما أنتج من ألحان اصطبغت بالإيقاعات الكويتية والمقامات الشرقية بفضل اهتمامه بالفنون الشعبية وتوثيقها لتكون مادة للقائمين والقادمين من موسيقيي الكويت .



ربما يتساءل أحدهم وأتساءل معه: أين يقف الرجيب في تاريخ الحركة الثقافية في الكويت وما أبرز الجهود التي تعزى إليه مؤسساً ورائداً؟ فهو ممثل، مخرج، مؤلف مسرحي، موسيقي، وفنان ديپلوماسي وديپلوماسي فنان . ومن الأمور التي له فضل السابق والريادة فيها:

١ - أنشأ مركز رعاية الفنون الشعبية عام ١٩٥٦م الذي أسهم في حفظ التراث الشعبي وصيانتته إذاعياً وتلفزيونياً وموسيقياً على هيئة «نوتات» موسيقية تحفظ الإيقاعات الموسيقية وألحانها من الاندثار.

- ٢ - رائد الحركة المسرحية في الكويت وأول من عالج الكتابة بالفصحى للمسرح الكويتي .
 - ٣ - رائد المقطوعات الموسيقية في الكويت .
 - ٤ - أسس فرقة موسيقية لتنفيذ الأعمال الموسيقية المطورة.
 - ٥ - أسهم في تأسيس نادي المعلمين وحرر وصاحبه العدواني والدويري مجلة الرائد لسان حال النادي .
 - ٦ - أسهم في تأسيس جمعية الفنانين الكويتية .
 - ٧ - صاحب فكرة إنشاء دار للمعرض المسرحي في كل منطقة سكنية .
 - ٨ - رأس جمعية إحياء التراث الموسيقي العربي .
 - ٩ - موهبته الفنية تتطوي على عناصر التطوير والتجديد سواء على مستوى المسرح أو الموسيقى .
- أخيراً،**

نزع الرجيب بمفهومه للمسرح نحو المنزع الأخلاقي، إذ كان يرى أن المسرح مدرسة المجتمع يتعلم فيها كل فرد ويشاهد عليها مشاكله حتى يستطيع أن يعالج نفسه بنفسه، إنه يصلح ما لم تستطع أن تصلحه الخطب والنصائح، وكان يرفض أن يصطبغ المسرح بالصبغة التجارية؛ بل يرى أن المسرح يجب أن يصطبغ بصبغة ثقافية أدبية توجيهية، وذكر في حديث تلفزيوني في عام ١٩٨٠م أنه حان الوقت لأن تكون هناك مؤسسة مستقلة تعنى بشؤون المسرح وأن يفصل المسرح مؤسسة عن أي وزارة، إذ إن تبعية المسرح لأي وزارة ستعرق مسيرته وتقوض مهمته الفنية . كما كان الرجيب مقتنعا بأهمية التطوير والخروج عن المألوف والبحث عن الجديد في كل ما يتصل بالفنون الموسيقية، وكان مهتما بالفلكلور جمعاً وحفظاً وتوثيقاً باعتباره نبض الشعوب والصورة التي يتواصل بها الأبناء مع الآباء .

د- عباس يوسف الحداد

حمد الرجيب

المنارة وتحولات الأمكنة

الباحث

د. علي عاشور الجعفر (*)

(*) استاذ مساعد - كلية التربية - جامعة الكويت.

في عام ١٩١١ اجتمعت عقول كويتية لتدرس شأننا وطنيا غير مجرى تاريخ الكويت المعاصر، وبعد حوار مثمر خرج السيد ياسين الطبطبائي والشيخ يوسف بن عيسى القناعي والشيخ ناصر المبارك بمشروع تأسيس أول مدرسة نظامية في الكويت. وقد تلقف الكويتيون فكرة هذه المدرسة بحماسة شديدة، فجمعوا التبرعات اللازمة لإنشائها، وأوقفوا لها الأوقاف لضمان مسيرتها التربوية دونما أي عوائق مالية^(١). وكان للنساء حظ طيب بالإسهام في هذا العمل الوطني الكبير، فتبرعت السيدة سبيكة الخالد بالأرض^(٢). وافتتحت المدرسة المباركية بعد عام من طرح الفكرة من أموال المواطن الكويتي ومن حر أفكاره، شارك في ذلك الفني بالمال، والفقير بالعمل، والمتقف بالتدريس؛ لا فرق في ذلك بين ذكر أو أنثى.

لم يكن هذا التضامن، الذي حدث بين الكويتيين لإنشاء مؤسسة تعليمية، بالشئ المستغرب عليهم. فقد عاشوا حياتهم منذ تأسيس دولتهم على مبدأ تجلى واضحاً في أمثالهم الشعبية^(٣). وأسسوا «فرجانهم» ويوتهم على هذا الأساس. فالبيوت التي بناها الكويتيون بحيث يلاصق بعضها بعضاً تعطي لقاطنيها الشعور بالأمان والحميمية، وتؤكد مفهوم التماسك بين أفراد المجتمع. ولم يكتفوا بذلك، بل إن الأسرة الواحدة ما كانت لتفادر بيتها بسبب زواج أو أي طارئ بل تجدها نامية مستمرة، مما يجعل مسؤولية التربية للأطفال مسؤولية جماعية يشترك فيها أفراد الأسرة الكبيرة جميعاً^(٤). مثل هذا التماسك نجده أيضاً على مستوى المهنة التي هي في أغلبها مهنة جماعية يتداخل بعضها في بعض، ولا غنى لواحدة عن الأخرى. فبناء السفينة التي هي مصدر رئيس

للدخل القومي في الكويت يتطلب مهنا متعددة لإنشائها؛ مثل الأستاذ والقلاف والحداد والخياط وغيرهم... هذا التضافر الذي يفضي إلى التعاون لتبحر سفينة الرزق يقابله تعاون مماثل على السفينة في أثناء الإبحار؛ ابتداء بصاحب السفينة ومالكها، ومرورا بالنوخذة والغواص، وانتهاء بالتباب والمغني. كل له دوره الحيوي الذي يتم بعضه بعضا.

في مثل هذا الفضاء، ولد حمد عيسى الرجيب عام ١٩٢٤، ورأت عيناه وجود مدرستين نظاميتين هما المباركية والأحمدية، ونما الطفل وهو يشاهد أنماطا متعددة من الاحتفاليات، تحمل في طياتها معاني عميقة. فالمدرسة المباركية والأحمدية دائما تهيان موسمهما التربوي باحتفالية كبرى يحضرها كبار المسؤولين في الدولة، وعلى رأسهم سمو الأمير^(٥). وتقام الاحتفالية في مناسبتين دينيتين تحملان في طياتهما الكثير من الدلالات والرموز: فالمناسبة الأولى هي الهجرة النبوية على صاحبها أفضل الصلاة وأزكى السلام، والمناسبة الثانية هي المولد النبوي الشريف. وكأن في اختيار مثل هاتين المناسبتين دلالة على النهضة المباركة التي بدأت بها الكويت؛ لتكون بمثابة الميلاد الجديد لها. فالمدارس النظامية، وتعليم المرأة، وإرسال البعثات، كلها خطوات لذلك الميلاد الذي تشهده الكويت.

يضاف إلى الاحتفاليات المدرسية الاحتفالات الخاصة بالمناسبات الدينية والاجتماعية؛ كتلك التي شهدها الرجيب في طفولته والأطفال يستقبلون شهر رمضان ويجوبون القرجان في ليالي القرقيعان، أو تلك التي يراها من استعدادات لمواسم السفر والفوص وخروج الأسر في توديع أحبائهم واستقبالهم. كل ذلك كان يشكل نوعا من المشهد المسرحي الكبير الذي اختزنته ذاكرة الطفل حمد، وسجل بعضا من مشاهدتها في كتابه القيم «مساقر في شرايين الوطن»^(٦).

إن في الأزقة الضيقة، والبراحة، وساحات الدرس، وترامي البحر في زرقته الممتدة إلى اللانهائي واللامحدود إغراء غامضا يحفز الإنسان إلى خوض التجربة الفريدة الحافلة بكل ما هو جذاب ومثير وخطير مع الحياة والطبيعة والتجارة والثقافة. كل هذه المساحات الشاسعة التي بدأت من ساحة المدرسة وساحة اللعب (البراحة والبحر والصحراء) ساعدت على تشكيل الوعي الثقافي عند الرجيب؛ فمنها تعرف الشكل الأول للتمثيل بمعناه البسيط، ومنها استمع لأول مرة إلى الموسيقى الكنسية في ساحة بيت شماس المطل على ساحل البحر^(٧)؛ وهو البيت الكويتي المسيحي الملاصق للبيوتات الكويتية المسلمة. وكيف يرتل المصلون ترانيمهم في خشوع. عندها عرف الرجيب أن الفن يقرب بين الناس، وإن اختلفت دياناتهم، وعلم أيضا أن للفن رسالة غايتها السلام والمحبة. مثل هذا النمط الموسيقي المفتوح على أفق البحر وساحة المنزل ليس بالشيء الجديد على ثقافة الرجيب، فهو يذكره بأنماط موسيقية شاهدها في صغره وهو يستمع إلى أغاني العمل عند القلايف، أو أغاني اللعب التي كان يمارسها مع أترابه. أصبح الرجيب جزءا من هذه الساحة الكبرى بتتوعاتها، تلك التي ساعدته على أن يتعرف الساحة الحميمة والعزيزة عليه: أعني ساحة المسرح وخشبته.

المسرح بين التواصل والبحث والدراسة:

قبيل ذهابه في بعثة دراسية إلى مصر في عام ١٩٤٥، مثل الرجيب وأخرج سبع مسرحيات، كانت هي محطاته الأولى للانفتاح على حقيقة المسرح التي بدأت على ساحة المدرسة المباركية عام ١٩٣٩، عندما مثل دورين في مسرحية «إسلام عمر»، وانتهت بإخراجه مسرحية «وفاء» قبيل ذهابه إلى البعثة^(٨).

وفي يناير ١٩٤٧، كتب الرجيب أولى مقالاته الخاصة عن المسرح تحت عنوان: «المسرح وأثره في المجتمع»^(٩). في هذه المقالة وضع الرجيب أهمية المسرح، وشبهه بالمدرسة التي تهذب النفوس، وتصلح المجتمع، وتقوده إلى ما يجب عمله لرفع مستواه. ويرى الرجيب في المسرح وسيلة فعالة غايتها التثقيف والتهذيب، وحل المشكلات الاجتماعية التي هي أحد الأسباب الكامنة لحركة المجتمع نحو التقدم والرفق. ويعدد الرجيب أنواع المسارح وأهمية كل منها؛ فالمسرح المدرسي يعمد الطلبة الشجاعة الأدبية، وينير أذهانهم بالمعلومات التي تساعدهم على تفهم الحياة؛ أما المسرح المتجول فهو خاص بالأرياف والمناطق النائية يبصر أهلها بضرورة الإقلاع عن الخرافات والعادات السيئة. ويخلص الرجيب إلى أهمية إنشاء مثل هذه الدور المسرحية في الكويت لمحاربة بعض التقاليد والعادات والمشكلات الاجتماعية التي تلحق الضرر بأبناء الوطن.

مثل هذه الأفكار لم تكن وليدة خواطر عابرة، بل نتيجة إمعان نظر في قضايا المجتمع الذي ينتسب إليه الرجيب من وجه، ودراسة أكاديمية لأهمية المسرح وقضاياها من وجه آخر، والمشاهدات الحية للمسرح الاجتماعي، ولاسيما ما يقدمه الريحاني من وجه ثالث. فالرجيب لا يفتقر للريحاني عرضاً مسرحياً في يوم الخميس^(١٠). والسذي لا ريب فيه أن الرجيب قد أفاد من التجارب الثلاث لتأصيل مقاله عن أهمية المسرح.

إن الكويت تمر في صراع غير متكافئ بين القوى المهيمنة التي ترفض التغيير، والتجربة المحدودة لحركة القوى الاجتماعية. مثل هذا النوع من الصراع - فيما يرى الدكتور إبراهيم غلوم - هو أحد أسباب ظهور مسرحيات الدرس الأخلاقي؛ تلك التي «تتخذ من الأحداث المبنية بدوافع أخلاقية، وفي الفلسفة الأخلاقية القائمة

على تجسيد الصراع الأبدي بين الخير والشر، سياقاً درامياً
أساسياً يفصح عن تبلور تلك الأفكار^(١١).

وقد ساعد على تبلور هذا الاتجاه عند الرجيب نوع البعثة التي
ابتعث لها. فالرجيب في الأصل ابتعث لدراسة التربية والتعليم في
دار المعلمين. وقد قام بذلك على أكمل وجه، لكنه أوجد لنفسه
مساحة من الوقت لدراسة التمثيل في المعهد العالي للتمثيل في
الفترة المسائية، فكان أن تخرج بدرجتين علميتين في آن. هذا المزج
بين التربية والمسرح يفرز النظرة الأخلاقية في كتابات الرجيب
المسرحية؛ وذلك لتصحيح بعض الممارسات الخاطئة. إنها كتابات
المؤسسين الذين يتجهون برسالاتهم على حساب الجماليات الفنية؛
من هنا فإن كتابات الرجيب المسرحية أو النقدية كلها تصب في
هذا الاتجاه ذي البعد الاجتماعي الأخلاقي.

من الجاني؟ وتربية المختلف،

نشرت مجلة البعثة في العدد السادس (السنة الأولى ١٩٤٧)
تمثيلية من فصل واحد للأستاذ حمد الرجيب بعنوان: «من
الجاني؟»^(١٢). تحكي التمثيلية قصة خالد الولد المتترف الذي لم
يطلق العيش مع أسرته الفنية بسبب قلة الاحترام الذي يواجهه من
والده، ويحاول خالد العمل في مهن متعددة لكنه لم يفلح في ذلك؛
لأنه لم يعتد في حياته على المهن الشاقة. وعندما اضطرت ظروفه
المعيشية الصعبة، عزم على سرقة والده ليستطيع سداد أجرة
السكن، لكن تم الإمساك به من قبل ابن عمه نجيب، وصديقه
سعيد، ويجري الحوار بين شخصيات التمثيلية الخمس ليكشف عن
موضوع اجتماعي مهم، وهو تربية الأبناء الذين يعيشون عصراً
مختلفاً في ظروفه عن ظروف عصر الآباء. فوالد خالد كثير
الاحتقار لابنه، لأنه لا يتقن العمل الذي يريده منه، وفي الوقت

نفسه يأبى على ولده أن ينخرط في التعليم؛ لأنه يرى في ثروته سداداً من كل نقص ووقاية من كل عيب. لكن نظرات الاحتقار من الأب الموجهة للابن لعدم انخراطه في التعليم، دفعت خالداً الابن إلى أن يلجأ إلى الفرار من المنزل، لكنه فرار من لم يتزود ب زاد الفكر أو المال، وقد أفضى به ذلك إلى ارتكاب جناية السرقة.

ويبدأ سعيد صديق نجيب ابن عم خالد في طرح مقارنة أمام الأب بين الابن خالد وابن عمه نجيب:

«انظر، هذا نجيب. ليس هو ابن عم خالد؟ إنه
أستاذ محترم يؤدي واجبه نحو وطنه وأبنائه، وهذا
المسكين جاهل محتقر... لماذا؟ لأن الأول اعتنى به
والده وعلمه، والآخر أهمله والده فعاش في الشوارع
وتخلق بأخلاق أبنائها

ويؤكد نجيب لعمه ما جاء على لسان صديقه سعيد قائلاً:

«نعم هذه آثار إهمالك له يا عمي... يعرض الآباء عن تعليم
أبنائهم الأبرياء فيكون مصيرهم ظلمات السجون،
إن الكويت مقبلة على نهضة شاملة من بينها التعليم، وقد أوفدت
الحكومة لهذه المهمة أبنائها في بعثات تعليمية، والرجيب أحد
المشمولين بهذه البعثات. فهو واحد من بين أكثر من ستين طالباً
ذهبوا ليدرسوا في مدارس مصر. والرجيب نفسه مثال للتحدي
الأكبر في طلب العلم، فقد جمع في دراسته بين التربية والتمثيل،
وكان مثلاً متميزاً، فهو الوحيد من بين الطلبة الذي أنهى فترة
دراسته في الوقت المحدد لها، مجتازاً بذلك هذين التخصصين
اللذين سيكون لهما شأن في مستقبل الكويت الثقافي.

ويتخذ الرجيب نموذج الشاب الفني في عرضه لمشكلة التعليم
وتربية الآباء؛ ليصبح هذا النموذج مثلاً للجميع. فإذا كان ذو المال
لا يستطيع أن يستر بثروته العيب الذي أصابه، فمن الأولى أن يكون

الأمر أدعى للتحدي عند الفقراء، فهم الذين يستطيعون بالعلم أن يستروا فقرهم المادي؛ لتصبح المعرفة قوة قادرة على اكتساب ما حرموا منه.

ويوظف الرجيب في هذا العمل أسماء أبطاله (خالد - نجيب - سعيد)، فوالد خالد يعتقد أنه بثرائه سيخلد ابنه بعده، لكنه رأى بعينه ثمرة حصاده، وما درى هذا الأب المسكين أن «الخلود» الحقيقي في المعرفة «والنجابة» بها حتى يصبح من خلالها «سعيداً»؛ تلك السعادة التي تنطلق من عملية بناء الإنسان بالعلم لئيفتح أفقه المعرفي، ويحقق معنى استخلاف الله له في عمارة الأرض.

و الرجيب، بوصفه تربوياً ومسرحياً في آن، أراد أن يطرق مثل هذا الموضوع بأسلوب مختلف، فوضع هذا الموضوع تحت منظار فاحص قادر على إبراز التفاصيل وهو الكتابة، لكنه نوع من الكتابة لم يألّفه الكويتيون من قبل؛ فالمسرحية لئن إبداعية عليهم، والرجيب حين يكتب في مثل هذه القضايا الاجتماعية بهذا اللون الإبداعي، إنما يطرق باباً جديداً على القراء يدفعهم - حتى وإن من باب الفضول - لتعرفه وقراءته، وبذلك يلقي في تربة الوطن البذرة الأولى لتكون محل الرعاية فيما بعد.

«مهزلة في مهزلة»

والسخرية من الواقعيين المحلي والعربي

في فبراير ١٩٤٨ نشرت مجلة البعثة الفصل الأول من مسرحية «مهزلة في مهزلة» التي وضع فكرتها حمد الرجيب وصاغها شعرا أحمد العدواني، وذلك من قبل أن تظهر على هيئة كتاب في نوفمبر ١٩٤٨^(١٣). في الفصل الأول نرى مكتباً للمقاولات يديره «حنبل» ويعاونه في المكتب «تنبل» و«عرنجل». ويضطر «حنبل» للسفر فيستأمن «تنبل» على الإدارة، لكنه يعيث في المكتب فساداً، ويبدأ

بتوزيع الصكوك على من هب ودب لتؤول حال المكتب إلى الإفلاس،
ويكتشف «حنبل» عظم المصيبة، لكن بعد فوات الأوان.

وندخل على الفصل الثاني لنرى «تبل» و«عرنجل» وقد آل بهما الأمر
إلى غرفة حقيرة بعد إفلاس المكتب الذي يعملان فيه. إنهما لم يتعلما
الدرس الذي انتهى بهما إلى الإفلاس ثم الطرد، فتجد كليهما يواصل
عرض بطولاته الكلامية على أخيه. وبعد أن أنفق «تبل» مال المكتب على
صاحب القهوة والمفني، نجده يروي إحدى قصصه المثيرة على عرنجل.
فيقول تبل بعد أن يتنحنح:

كُنْتُ أَمَشِي مَرَّةً... بِإِبَاءٍ وَشَمَمٍ
أَطَا التَّرْبُ كَمَا... يَطَا اللَّيْثُ الْأَجَمُ
وَإِذَا بِي فَجْأَةً... حَوَّلَ كَيْسَ مِنْ وَرَقٍ
أَخَسَدَتْهُ هَزَّةٌ... فَتَلَوَّى وَأَصْطَفَقُ
فَتَوَقَّفْتُ مَرَّوَعاً... وَكَيْفَ بَانِي يَضْطَرِبُ
وَرَفَعْتُ الصَّوْتُ كَاللَّيْثِ... إِذَا اللَّيْثُ غَضِبَ
فَأَنَارَ النَّاسَ صَوْتِي... وَتَنَادَوْا زُمْرًا
رَفَعُوا الْكَيْسَ فَمَاذَا... وَجِدُّوهُ، يَا تُرَى؟

عرنجل: (بعد تفكير)

أَسَدٌ لَا شَكَّ...

تبل:

كَلَّا

عرنجل:

نَمْرٌ لَا شَكَّ

تبل:

كَلَّا

عرنجل:

جَمَلٌ لَا شَكَّ

تبل:

لا لا ...

عرنجل: (مضحكاً)

إِذْنُ أَتُوكَ الْمُحْتَرَمُ...!

تتبل:

كَلَّا وَيَارِيَّ النَّسَمُ

عرنجل:

إِذْنُ قُلْ لِي بِرِيكَ مـــــــــــــــــا يَكُونُ
لَقَدْ طُمْتُ عَلَى نَفْسِي الظُّنُونُ

تتبل: (بصوت قوي)

قَدْ كُنَّا فَارًّا أَفْـبَـرَا
تَخَالَهُ لَيْثُ الشَّـرِّ

عرنجل: (بدهشة بالغة)

إِلَهِي، مَا فَعَلْتَ إِذْنُ، وَمَاذَا
أَتَيْتَ مِنَ الشَّجَامَةِ وَالْإِبَاءِ؟

تتبل: (بفخر)

قَدْ لِدْتُ بِالْجَنَادِ
مَنْ جَعَلَ الْأَفْكَارِ
فَصَحَّتْ بِالنَّاسِ الْأَ
مِنْ نَاصِرٍ رِبِينِ الْمَلَأَ
مَنْ مَنَّاكُمْ دُونَ وَجَلِ
يَبْنِي رُزْزِيلَةَ أَرِ الْبَطْلُ
فَسَمِعْتُمْ عُوا كَلَامِي
وَأَكْتُبُوا إِقْدَامِي
وَصَافَحُوا بِالْأَحْـذَنِيهِ
رَقَبَتِهِ الْمُتَجَرِّبِيهِ
حَتَّى إِذَا ذَاقَ الرُّدَى

أَتَيْتُهُ مُسْتَأْذِناً
 أَمْسَكْتُهُ مِنْ ذَنْبِهِ
 وَصِرْتُ أَسَاسَهُ زَيْبُهُ
 فَأَخَذَ النَّاسَ الْعَجَبُ
 مِنْ سَطَوَاتِي عَلَى الذَّنْبِ
 عرنجل:

رَعَاكَ اللَّهُ يَا تَنْبَل
 فَأَنْتَ الْبَطْلُ الْأَمْسَلُ
 تنبل:

أَجَلْ لِي فَتَى الْحَرْبِ
 وَحَامِي الدَّوْلَةِ الْأُولَى

إن الأسلوب الساخر الذي وظفه فكر الرجيب، وعبرت عنه كلمات العدوانى كشف لنا الشخصية التي تخاف من ظلها، لكن صاحبها حسب قول «عرنجل» هو «البطل الأمل»؛ بل إن «تنبل» بعد أن يصف لنا معركته «الفأرية» الدامية وما أحرزه من نصر وأنه «حامى الدولة الأولى» نجده يستمع إلى بطولات صديقه «العرنجل» الذي يزداد في عرض بطولاته الواهمة، وذلك في لوحة ساخرة. إن السخرية في هذا النص المسرحي لا يراد منها التظرف أو التهكم، بكل ما يقترن بالتظرف والتهكم من حرص على إطلاق الضحكة، فالقصود بالسخرية في هذا النص - وهو ما نجد صده في شعر العدوانى نفسه - هو إثارة البسمة وليس الضحكة، وإثارة التسائل العقلي النافذ في مفارقات الواقع، وليس مجرد التهكم السطحي من الواقع^(١٤). وهذا هو الفارق الجوهرى بين السخرية والتظرف، تماماً كما يقول هنري لوفيفر: «السخرية تلامس التهكم، ولكنها تختلف عن الظرف... فالسخرية تطلق البسمة أكثر مما تطلق الضحكة، ولا تأبه بالضحك، فهي مرهفة

تصون نفسها . ولكن ذلك لا يمنعها من أن تغدو عدوانية، وتغامر
بإثارة غضب الجبابرة» (١٤).

إن مكتب المقاولات الذي من أهدافه إعمار البلاد نجده بين يدي
«التبيل» و«المرنجل» بكل ما ينطوي عليه الاسمان من إشارة إلى الكسل
والنفور من العمل؛ هذا المكتب - وسبب من هذين النموذجين - كان وراء
تأخير الإعمار في البلد . لكن هناك مقاولين كبارا لم يعرض لهم العمل
المسرحي - على نحو مباشر - لا يهمهم أن تباع أوطانهم من أجل حفنة
من الذهب . إن شخصية «الطارق» في مسرحية «مهزلة في مهزلة» تأتي
لتكشف الزيف الذي تعيشه الأمة حينما يدعو أبناءها للجهاد، فيقول:

أَتَيْتُكُمْ أَدْعُوكُمْ أَنْ تُجَاهِدُوا
مُجَاهِدَةُ الْأَبْطَالِ عَنْ شَرْفِ الْأَسْمِ
فَلَسْتُ بِبَاعَتِ الْبَيْتِ وَدِيَارِهَا
قَضَاءُ طَغَاةٍ اتَّقَنُوا حِرْفَةَ الْجُرْمِ
هُوَ الظُّلْمُ يَرِى الظُّلْمَ فِي كُلِّ بَقْعَةٍ
بِمُتَّفَقٍ الْمَغْزَى وَمُخْتَلَفٍ الْحُكْمُ
وَمَنْ يَشِ تَكْ مِنْ ظَالِمٍ عِنْدَ ظَالِمٍ
فَقَدْ ظَلَمَ الْحَقَّ الصَّارِحَ عَلَى عِلْمٍ
قُومًا مَعِيَ قُومًا مَعِيَ
إِلَى الْجِهَادِ الْمَزْمَعِ
(يتسلل تقبل من الحجرة)

قُومًا لِإِنْقَادِ الْحَقِّ قُورٍ
مِنْ أَحَادِ إِيِيلِ الدُّعَى
الْحَقُّ فَتُورِ سَطْوَةِ الْمَالِ
وَصُوتِ الْمُدْفَعِ
عرنجل: (معتذراً)

وَدِدْتُ لَوْ إِنِّي كُنْتُ السُّلَيْمِ
إِذْ لَرَأَيْتُ بِي الْبَطْلَ الْعَظِيمِ

(يتمشى ليبدو عرجه)

إِنَّمَا دَابِي الْعَسْرَجِ
إِنْ تَقَاعَسَتْ لَا حَرْجِ
تنبئ: (يدخل متعامياً)

وَدَدْتُ لَوْ إِنِّي كُنْتُ الْبَصِيرَا
إِذْ لَرَأَيْتُ بِي لَيْثًا هُصُورَا
وَلَكِنِّي فَتَى أَعْمَى
فَقَدْتُ الْحَزْمَ وَالْعَزْمَا
الطارق: (حائفاً)

مَا أَرَى الْأُمُورَ هَكَذَا
بَلْ هُوَ الْجُبْنُ وَاللُّجْجُ
الْفَاتُفَ عَلَيْكُمْ
لَيْسَ لِي فِيكُمْ أَحَوجُ

إن نص «مهزلة في مهزلة» يجب أن يقرأ أيضا ضمن سياقها التاريخي؛ فالصراع العربي - الإسرائيلي كان عند مفترق طرق أدى إلى ما سمي بسنة النكبة. والطلبة الكويتيون في القاهرة لا يملكون إلا التعاطف مع ما يجري، فنجد مجلتهم (البعثة) تنشر في عددها الأول من سنتها الثانية (يناير ١٩٤٨) مظاهر تفاعل أعضاء البعثة الكويتية مع ما يجري في فلسطين، فقاموا بجمع التبرعات المادية لهذه الغاية. هذا التفاعل على المستوى المادي قابله تفاعل من نوع آخر، فنحن نقرأ في الصفحة نفسها ما نصه:

«تعمل الاستعدادات للاحتفال بعيد المولد النبوي الشريف. وستقدم فرقة التمثيل روايتين شعريتين: الأولى عن غزوة بدر، والثانية هزلية وضع فكرتها الأستاذ حمد الرقيب ونظمها الأستاذ أحمد العدواني»، وفي العدد الثاني نقرأ عن نجاح المسرحية نجاحا

بأهرا، حتى صارت حديث الناس، مما دعا بعض نظار المدارس الثانوية إلى طلبها لتمثيلها في المدارس.

أصبحت مسرحية «مهزلة في مهزلة» بأسلوبها الساخر الذي تضمن قضية مهمة هي قضية فلسطين مشروعا طلابيا معبرا عن موقفهم القومي من الأحداث؛ وهو موقف لا يدين إسرائيل وحدها بل السماسرة الذين يتاجرون بالأوطان على حساب الإنسان أيضا. مثل هذا الموقف الواضح لطلبة الكويت في القاهرة، والذي عبرت عنه فكرة الرجيب وصياغة العدوانى وأداء فريق التمثيل حدا بيت الكويت أن يجعل هذه المسرحية أولى مطبوعاته، وذلك تحت عنوان «كتاب البعثة» لتكون صوت أعضاء البعثة الكويتي الإبداعي. وقد صدرت المطبوعة في نوفمبر من عام ١٩٤٨.

«هؤلاء الناس»: من هم؟

شرع الرجيب بعد انجازه نص «مهزلة في مهزلة» في كتابة مقالات تختلف في طبيعتها عن المقالات التأسيسية التي سبقت بالظهور، وكان حديثه فيها عن المسرح وأهميته وتاريخه والمواقف التي عرضت له على خشبته، لقد جاءت المقالات التالية ناقدة، موجعة، وصريحة في تعريضها للنفس الإنسانية، فكتب عن «هؤلاء الناس»^(١٦) الذين يتعاطون النميمة والحسد والفطرسه والكبر على الناس واستهانتهم بكرامة الإنسان؛ هؤلاء الناس الذين يفشرون أمراضهم في المجتمع حتى أصبح المجتمع غير قادر على التناول، فلا يرى في الحياة إلا يأسا. مثل «هؤلاء الناس» هم المعاول التي تقوض أركان المجتمع، وتسعى في خرابه، لكن الرجيب يعلم أنه من ذلك الجيل الذي:

يشعل النار بأعصابه

لكي يرى أجنة الظلام تحترق^(١٧)

من هنا جاءت مسرحيته الثالثة «خروف نيام نيام»^(١٨) تعبيراً رمزياً عن الواقع الذي يعيشه سواء أكان هذا الواقع محلياً أم قومياً.

من الجاني على مهزلة مملكة نيام نيام؟

«أنا يا سيدي عبارة عن قصة كاملة... وحوادث مسلسل، والعالم الذي نعيش فيه يا سيدي مملوء بأقسى الحوادث وأمر القصص، ولكن لا يحترق بنارها ولا يشعر بقساوتها إلا نحن المساكين... المساكين الذين لا يعلم بأحوالهم إلا الله... أما أنتم يا أرباب القصور العظيمة والبيوت الفخمة... فلا يمكنكم أن تعرفوا شيئاً من حوادث الدنيا وقصصها ما دمتم بعيدين عن مستوى العامة من الناس.. انزلوا إلى مستوانا تعرفوا ما نحن فيه،

هذه بعض كلمات «الشمعدان»، الشخصية التي تدين النفاق وحاشية الملك، وتمجد الكلمة الحرة؛ الكلمة التي لا تعرف المراوغة أو الإنفاق. إنه في حضرة مدينة شخصياتها تركض وراء المادة ولو استدعى ذلك الغش والحسد والكذب؛ فما دمت صاحب مال إذن أنت صاحب رجولة وشرف وكرامة في معيار سكان مملكة نيام نيام، ولا يسلم من هذا المرض أحد؛ فليس على المرء لكي يصيبه مثل هذا الداء إلا أن يطيل المقام بهذه المملكة.

وتسير المسرحية في بيان علة المصائب التي حلت بالمدينة، لتكتشف أن وزراء الملك هم أساس البلوى، فترى بعضهم على معرفة مستبينة بالحق والباطل، لكنه لا يأمر بالمعروف ولا ينهى عن المنكر، وثانيهم لا يهمل إلا المركز والمقعد الوثير، ولو كان في ذلك الإذلال والامتهان، أما ثالثهم فهو من الصنف الذي لا يضر ولا ينفع، فتراه يبتسم لك ويعدك بأن يكون نصيراً لك ما دام خصمك بعيداً عنك. وحين يلتقي المختصمان لا يكون منه إلا الاعتذار والفرار، وكأنه لم يعدك بشيء.

ولكشف هؤلاء الوزراء، يلجأ الملك إلى حيلة مع إسحق العطار، وابتداع قصة فحواها أن خروف الملك الوهمي المسمى بـ«الشمعدان»

غَرَّرَ بنعجة العطار، واشتكى العطار هذه النعجة، فبدأ الوزراء في لوم العطار على تجاوزه الحد. وتبدأ المسرحية بكشف المظالم والمشكلات التي تعانيها المملكة.

ويحاول إسحق العطار تنبيه الوزراء إلى ما يمارسونه من النفاق وظلمهم للناس بقوله:

صاحب النعجة: (بغضب) عجيب أمركم يا حضرات الوزراء... تتحدثون عن الشمعدان كأنه شخصية عظيمة فذة... لها احترامها ومقامها بين الناس والذي يسمع حديثكم عنه يخال أنكم تتحدثون عن مصلح عظيم وزعيم كبير له اليد الطولى في جلب الخير والسعادة للبلاد. تذكر يا حضرة الوزير أنك الآن تتكلم عن خروف... عن...

الوزير: (يقاطعه خائفاً) ... صه... صه... صه أرجوك.

صاحب النعجة: لماذا ارتعدت؟... لهذا الحد تخاف الشمعدان؟ إنني لم أقل شيئاً يجلب عليك النحس والكدر، إنني أتحدث عن حيوان مصيره البيع ليموت أو يذبح فيأكله الناس، كمصير بعض الفضلاء عندكم... عظيم الجاه كبير المقام... مرهوب الجانب... متى؟ ما دام خيره عميماً وماله جزيلاً... وعندما تتنكر له الدنيا ويقلب له الدهر ظهر المجن، انقلبتم عليه وصرتم من أكلة لحوم البشر والعياذ بالله.

الوزير: هذه طريقة سكان هذه المملكة... وتلك سنتهم.

إن الرجيب يوظف أكثر من تقنية كتابية لإيصال رسالته إلى المجتمع؛ فهو يُدخل القارئ في أجواء «ألف ليلة وليلة» عبر أسماء من مثل الوزير أو إسحق العطار أو قمر الزمان ويسقط عليهم رسالته الأخلاقية. بل إنه يلجأ إلى حيلة لفظية في توظيف كلمة الشمعدان. فالشمعدان يأتي اسماً لخروف الملك، وهو حيوان تم ابتداعه لغرض الكشف عن نفاق الوزراء وظلمهم، وهناك الشمعدان

الاسم الحقيقي لرجل غريب عن المدينة، يقول كلمته الحرة دونما خوف أو وجل، هاتان الشخصيتان ذواتا التسمية الواحدة يذكرنا أمرهما بالأسلوب القصصي لابن المقفع في استخدامه الحيوان قناعا، لتكون هذه الأقنعة مرآيا للمجتمع والعصر الذي يعيشه ابن المقفع عبر صوت بيدبا الحكيم عندما يخاطب الملك. إن الرجيب في كل مسرحياته لا يدين السلطة الحاكمة بل الحاشية التي حولها؛ وتظهر حاجة هذه السلطة إلى شمعدان ينير لها طريقها بكل ما تتطوي عليه كلمة شمعدان من تعدد لأشكال الإضاءة لتكون بديلا لصور الزيف التي يمثلها الوزراء. والشمعدان في هذا العمل يتجلى في مظهرين: شمعدان يضيء للملك ليكشف له ما هو خارج بيت الحكم ويخبره بحقيقة المشكلات التي تعانيها المملكة، وشمعدان آخر يضيء للملك نفسه حقيقة ما يجري داخل بيت الحكم من ظلم وإفك وجور على الناس.

هكذا تصبح كلمات «الشمعدان»، الإنسان الحر، في شكل من أشكالها كالماء الذي «يعيد للحياة النمو والانتعاش، ويكتسح ويزيل الأوساخ والأقذار، وينظف كل من يشك في نظافته ونزاهته، وهو (أي الماء) مرشد أمين لمواقع الهبوط والانحدار. فعليكم به، فإنه يظهر لكم كل من تشكون في استقامته وخلقه على حقيقته وطبيعته».

لقد حرص الرجيب في هذه المسرحية على استخدام نوع من أنواع التورية السياسية، تلك التي تراوغ المتلقي بعيدا عن المباشرة والإفصاح، ولكنها توصل رسالتها من خلال الرمز، ومهما تكن مراوغة الرمز فإنه يفصح عن مقصوده، على نحو ما رأينا في استخدام كلمة الشمعدان للخروف المتخيل والإنسان الحقيقي.

ويأتي استخدام السخرية في هذا النص امتدادا للسخرية في نص «مهزلة في مهزلة» والتي سخرت من النزعات الفردية عند

تقبل وعمرنجل لترينا الفاجعة التي آلت إليها الأمة. لكن السخرية في «خروف نيام نيام» ترجمة لحاجة روحية عند الرجيب، ولا سيما الحوار الذي دار بين الشمعدان والوزير عن كبير الحرس قمر الزمان:

الوزير: لقد قيل لي عن طول ثنائك ... ومع هذا فأنا مستعد لكل ما تتفوه به ... أنا أحد الوزراء...

الرجل: أهلا وسهلا ... لي الشرف العظيم بالثول بين يديك.

الوزير: (باستغراب) إنك في غاية الأدب...

الرجل: وفيه القراية يا سيدي؟

الوزير: لقد أخبرني القمر عكس ما أرى الآن.

الرجل: (باستغراب) القمر؟ جل خالقه ... إنك فلكي؟

(يضحك الحراس)

الرجل: ولماذا تضحكون يا أوجه الشؤم والنحس؟

الوزير: لأنك ظننتني فلکیا ... بينما أنا أقصد قمر الزمان رئيس الحرس.

الرجل: (غاضبا) هذا قمر الزمان! ... قمر الزمان بهذا القبح؟ قمر الزمان يا سيدي يكون بهذه الخلقة؟ حرام على هذه المسخة أن تسمى بهذا الاسم الجميل الذي يدل على الكمال.

الوزير: (مقاطعا) الرجال بأعمالها، لا بأسمائها وألقابها.

الرجل: صدقت يا سيدي ... ولكن هذا القمر، باسمه لا بعمله ... بعيد على هذه الخلقة أن تقدم لبني البشر ما ينفعهم ... إنها تأخذ ولا تعطي...

الوزير: يظهر عليك الحق والغضب عليهم ... أي شيء مؤلم نلته منهم؟

الشمعدان: كل شيء فيه الألم والتعاسة أهداه لي هؤلاء الأقمار ... وخاصة ذلك القمر الساطع في الركن ... (يبتسم قمر

الزمان) ما شاء الله على هذا الشجر المنبجج يا... يا قبيح الزمان...

إن أعمال الرجيب الثلاثة تطلق سؤالا كبيرا؛ هذا السؤال هو عنوان مسرحيته الأولى: من الجاني؟ وهو سؤال يأخذنا فيه الرجيب من المستوى الفردي الخاص المتمثل في بيت أبي خالد وابنه غير المتعلم ومن جنى عليه، ليرحل بنا السؤال إلى مستوى أعم وأشمل في من الجاني في ضياع فلسطين، ومن السبب فيما آلت إليه مملكة نيام نيام.

إن الرجيب في مسرحيته الأولى يبدأ في تفويض السلطة الأبوية التي لم تعرف كيف تقترب من ابنها فتحوّلت بذلك من سلطة حانية إلى سلطة جانية، وانتهت بالابن إلى ظلمات الجهل والسرقة؛ وكما كان «تبل» بتزلفه لرئيسه الأول «حنبل» و«عرنجل» بتزلفه ل«تبل»، فكان أن أصيب المكتب الذي يعملان فيه بالإفلاس، ذلكم ما رآه الرجيب والعدواني في القضية الفلسطينية؛ إذ وجدها تخضع لإدارة سمسارين: أولهما ينفر من الحركة والعمل الجاد، والثاني أعرج لا يستطيع أن يقوم بنفسه فكيف بالقيام لقضية الجهاد وبذل الروح من أجل المقدس. هكذا يصبح إفلاس المكتب هو صورة لإفلاس العرب في قضية فلسطين. وتكشف المسرحية الأخيرة التي كتبها الرجيب عن الجاني الأكبر الذي يتخفى وراء جميع ما حصل من مهازل. فالملك يخاطب وزراءه في نهاية مسرحية «خروف نيام نيام» قائلا:

«إنني لا أريد أن أسجنكم ولا أن أعاقبكم لأنني إذا الجاني عليكم إذ قريتكم مني، وفلسفكم منصبا لا يستطيع حمله إلا من يحمل بين جنتيه ضميرا حيا وقلبا طيبا نبيلًا. هيا اخرجوا عني ولا أريدكم بقرب هذا القصر. إنني بحاجة إلى من ينير لي الطريق، لا إلى من إذا طلبت رأيهم قالوا رأيك والتعبير تعبيريك ولو كنت على ضلال».

منازل الغد والإعمار

في نهاية عام ١٩٤٩ ينهي الرجيب حياته الدراسية في القاهرة بعد أن حصل على دبلوم التربية ودبلوم المعهد العالي للتمثيل، وقيم بيت الكويت بالقاهرة حفلا وداعيا للرجل الذي طالما أسهم بالكتابة في مجلتها^(١٩)، ومثل على ساحتها، وشارك في رحلاتها، وحرر ندواتها، ومثلها في المنتديات والمشاركات الرسمية. عاد حمد الرجيب إلى الكويت وعلى صفحات البعثة في عددها الثاني من سنتها الرابعة لعام ١٩٥٠ كتب الأستاذ يعقوب الحمد خطابا مفتوحا لحمد الرجيب قال فيه^(٢٠):

«عزيزي حمد الرجيب:

أتمنى لك طيب الإقامة في الوطن بين الأهل والأصحاب، وبعد: فلقد غادرتنا وكنت شعلة نشاط في عملك وتفكيرك. وجدك وهزلك، لقد قدمت مصر لتؤدي رسالة، ورجعت إلى الكويت لتحمل للوطن العزيز هذه الرسالة، وإنها لعمري من أعظم الرسائل واجلها، لقد كنت في الكويت تحمل رسالة لم يحملها مواطن من قبل، وهي اعتقادك بإصلاح المجتمع عن طريق المسرح، وعدم اعتبار المسرح، كما يظن البعض، وسيلة مزجاة لقتل الوقت والتسلية البريئة فقط.

لقد كنت في الكويت وكانت حركة النشاط المسرحي لا بأس بها، وتركت الكويت فضعفت جنوتها، ورجعت، ونأمل أن يدب فيها النشاط والحركة مرة أخرى على نطاق أوسع، ونشاط أكثر، وإتقان أعظم.

قد لا يُطلب من الكاتب الإجابة والتجديد، ولا من الرياضي التقدم والنجاح ولا من العالم الاختراع والاستنباط، إذا لم يهيا لكل واحد منهم محيطه الأدبي والرياضي والعلمي، فلأول الكتب والمؤلفات والمراجع، وللثاني الملاعب والأدوات والتوجيه المفيد، وللثالث المختبرات والمواد والأدوات والمؤلفات... وهكذا أنت يا حمد،

فقد كنت تستعين في سابق عهدك في التمثيل، على أن تقيم مسرحاً بدائياً في الهواء الطلق وتوثته مما يوجد به عليك الأصحاب والزملاء من الكراسي والمفارش والأثاث ولبات الإنارة، وغير ذلك مما يحتاجه المسرح وهو كثير، وكنت تتحمل مسؤولية الكسر والضياع والإهمال، ولكن روح المشاركة هذه قلت فأخذت تستعين على إقامة مسرحك بالشراء والإجارة مع الاستعارة، وكان ذلك يكلف باهظ النفقات مع عدم الانسجام والانتظام، وهكذا كنت لا تطمئن، وتجد كل شيء ناقصاً، وكان موسم التمثيل لديك هماً فصلي الربيع والصيف فقط، لأن الجو يكون مقبولاً في الهواء الطلق، وأظنه لا يخفى عليك ما أريده من هذه المقدمة، إنني أطلب منك أن تحاول وتسعى بكل ما لديك من القدرة والطاقة والجهد لأن تقنع حضرات أعضاء مجلس المعارف بأن يؤسسوا أو يشرعوا بالحال في تأسيس قاعة كبيرة مخصصة لإقامة حفلات التمثيل، ولكي تكون محلاً عاماً تقام به جميع الحفلات في جميع المناسبات القومية والدينية، نريد هذه القاعة أن تكون داراً للتمثيل ذات مسرح ثابت، مجهزة بكل ما يحتاجه فن التمثيل من أنوار وآلات ومكبرات صوت وجدران عازلة... إلى غير ذلك مما لا أعرفه. لا نريدها قاعة أشبه بالغرف الكبيرة أو أن يقوم أي بناء في وضع تصميمها فتخرج لنا ناقصة مشوهة لا تفي بالغرض الذي أسست من أجله، فعندما نطالب بهذه القاعة نطالب بأن تكون صالحة للتمثيل صلاحية تامة، لا تنقصها كبيرة أو صغيرة، وأن تكون صالحة الآن، وأن تكون مشرفة بعد قرن من الزمان!

وقد يظن البعض أن إنشاء هذه القاعة أو الدار نوع من الترف لم يحن وقته بعد... وأنه مدماة لصرف مبلغ طائل من النقود، نحن أشد ما نحتاج إليه في مشاريع ونواح أخرى، ولكن العكس هو الصحيح، فمن المخجل حقاً لبلد لا يقل سكانه عن ربع مليون نسمة

لا تجد فيها قاعة كهذه مع وجود أمثالها في جميع المدن المتحضرة التي لا أكون مبالغاً إذا قلت إن سكان بعضها لا يزيد على خمسة آلاف شخص، ثانياً، لدينا المناسبات الوطنية والدينية الكثيرة، وحفلات التكريم المتنوعة، والاجتماعات العديدة، ومع ذلك لا تجد موضعاً تقام فيه هذه المناسبات المتعددة، وأما حفلات التمثيل التي تقام ونعجز عن إيجاد المحل المناسب للائق بها فكثيرة، وإذا وجدت هذه الدار تستطيع المعارف أن تتوسع في مجهودها الثقافي، وذلك بالإكثار من إقامة الاجتماعات الأدبية والمحاضرات المفيدة التي يشترك فيها من له قدرة على المحاضرة والإفادة، فتزدهر لدينا الحياة الاجتماعية قليلاً...

وإذا أقيمت هذه الدار، فسوف تستطيع المعارف أن تسدّ بعض ما صرفته عليها بمرور الزمن، فيمكنها أن تؤجرها على الفرق التمثيلية التي لا تكون تابعة لها، أو الفرق التي تأتي من خارج البلد لإقامة الحفلات أو لتمثيل بعض الروايات، وهكذا بإقامة هذه الدار تستطيع أن تقول: إن المعارف لم تبخل على البلاد بكل ما يؤدي إلى رفع الحياة الثقافية فيها...».

إن في رسالة الحمد للرجيب دلالات عدة: فكلاهما يعرف الآخر جيداً، وكلاهما من جيل يحلم بإعمار الكويت. والحمد في خطابه للرجيب يذكر معاناة الرجل قبيل مجيئه للقاهرة ودوره في الحركة المسرحية بالكويت، وإيمانه العميق بدور المسرح لإصلاح المجتمع. من هنا فإن الخطاب في رأيي يركز على قضيتين أساسيتين: الأولى لتشيط الحركة المسرحية في الكويت، والثانية الإسراع بإنشاء دور مجهزة للعروض المسرحية.

رجع الرجيب إلى الكويت وتسلم مهام عمله الأولى، مشرفاً على النشاط المدرسي والتمثيل في دائرة المعارف، لتبدأ المحطة الثالثة في حياة الرجل التي أطلق عليها سليمان الشطي محطة

الاستمرار والتطوير بعد أن خاض المحطة الأولى الخاصة بالانفتاح على حقيقة المسرح ثم البحث والدراسة^(١١).

وتتقسم المحطة الثالثة في رأيي إلى قسمين: الأول حين كان الرجيب مشرفاً على النشاط المدرسي، وتسلم عمله ناظراً لمدرستي «الصباح» و«الصديق»، وقد شجع من خلالها المسرح المدرسي، وجعل له وجوداً، ووفر له تنافساً شريفاً بين المدارس. والقسم الثاني حينما أوكل إليه في نهاية عام ١٩٥٤ أن ينشئ دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل، وهي الدائرة التي استمر العمل فيها إلى عام ١٩٦٦ ليبدأ مرحلة العمل الديبلوماسي سفيراً للكويت في مصر ثم المملكة المغربية.

في القسم الأول من هذه المرحلة (١٩٥٠ - ١٩٥٤) يبدأ الرجيب وزميله د. أحمد العدوانى العمل على إصدار مجلة البحث. فيصدران المجلة في يونيو ١٩٥٠ ونقرأ كلمات رئيس التحرير عن الهدفين اللذين يسعيان إليهما من إصدار هذه المجلة: فالهدف الأول إنساني صرف، وغايته إحكام الصلة بيننا وبين الثقافة الإنسانية عامة، والاستفادة من كل ما يمكن أن نستفيد منه في هذا السبيل، والهدف الثاني علاج مشكلات الكويت الاجتماعية بروح وطنية خالصة رائدها المصلحة العامة، وذلك دون النظر إلى أي اعتبار آخر. ويبدأ الرجيب سعيه إلى تحقيق هذين الهدفين، فترأى يشكل الفرق التمثيلية بالمدارس، ويشارك في التمثيل والإخراج، ويبادر إلى إنشاء نادي المعلمين، ويتشرف بإدارته العامة وإدارة جمعية التمثيل بالنادي. ويقيم النادي عدة مسرحيات تتفتح على الآفاق المعرفية الإنسانية مثلما نجد انفتاحه على مولير في مسرحية «البخيل»، وعلى رواية الكاتب «جنيفاف» في مسرحية «وفاء»، بالإضافة إلى تمسكه بالتراث العربي واستدعائه كما نجد في مسرحية «وامعتصماه».

ويطلق النادي مجلته التي تعبر عن صوته بعنوان «الرائد»، وذلك في مارس من عام ١٩٥٢؛ ويكتب الرجيب مقالة بعنوان

«المسرح والمجتمع»، وفي عدد مايو يكتب عن دار الأوبرا الملكية في القاهرة وأهمية إقامة مثل هذه المنشآت في الكويت. وفي يناير ١٩٥٤ يصدر العدد الأخير من مجلة «الرائد» لسان حال نادي المعلمين لأسباب فصل القول فيها أستاذنا خالد الزيد في مقدمة كتابه عن شيخ القصاصين الكويتيين فهد الدويري الذي كان من أعضاء هيئة تحرير المجلة^(٢٢).

وعلى الرغم من الأوضاع القلقة التي شهدتها الكويت من الفترة ١٩٥٤ - ١٩٦١ فإن الانفلاق والانزواء في المنزل لم يكونا من صفات الرجيب، إنه إنسان خلق للعمل من أجل الكويت ولأهل الكويت. وجاءت ظروف طبيعية سببتها الأمطار الكثيرة التي نزلت على الكويت في نهاية عام ١٩٥٤ باستحداث دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل بالإضافة إلى تدفق الهجرة الأجنبية للعمل في الكويت.

في هذه الفترة المهمة من تاريخ الكويت (١٩٥٤ - ١٩٦٦) وهي الفترة التي تولى فيها الرجيب دائرة الشؤون الاجتماعية ثم عمل وكيلا لوزارتها في عام الاستقلال، قام الرجيب بدور حيوي وإنساني؛ فقد تم في عهده إقرار لكادر العمل، وأجري أول إحصاء وطني لسكان الكويت، وأنشئ مركز الفنون الشعبية، وتم توثيق التراث الشعبي، وإصدار قانون المساعدات الاجتماعية للأسر الفقيرة. لقد كان الرجل يبني قواعد إدارة مدنية حديثة، ساعده في ذلك حاكم مستير وجيل وطني صادق.

هذه الخدمات الاجتماعية المقدمة في إدارة الشؤون الاجتماعية والعمل لم تنسَ حمد الرجيب دور المسرح وأهميته من الناحية الاجتماعية؛ فهما في عين الرجيب وجهان لعملة واحدة لا ينفصلان. هنا تذكر الرجيب أستاذه زكي طليمات فاستدعاه لإلقاء بعض المحاضرات عن أهمية المسرح، وليقيم واقع الحركة المسرحية في الكويت. وجاء طليمات إلى الكويت في عام ١٩٥٨، وقضى فيها ما يقارب الشهرين ويضعة أيام محاضرا وملاحظا، وكتب تقريراً

مهما عن واقع الحركة المسرحية في الكويت وسبل تطويرها . وقد أورد هذا التقرير المهم أستاذنا خالد سعود الزيد في كتابه «المسرح في الكويت: مقالات ووثائق»^(٢٣). وبدأ الرجيب بتطبيق ما جاء في هذا التقرير من أهمية الالتزام بالنص المكتوب، والاستعانة بالمنصر النسائي في الأدوار الخاصة بالنساء على خشبة، وتطوير المبنى المسرحي. وظهرت فكرة إنشاء المناطق النموذجية في الكويت ليتضمن مركز المنطقة الحاجات الأساسية لسكانها كالعبادة الصحية والمخفر والمسجد. وبين هذه الأساسيات وجود صالة للعرض المسرحي. لقد كانت هذه رؤية مستقبلية من الرجيب ومعاونيه، ولاسيما حينما تطرح في مجتمع مترمّ، كان إلى عهد قريب يعارض خروج المرأة للتعليم، فما بالك الآن بوقوفها على الخشبة للتمثيل بين الناس!

أول الغيث قطرة

وعاد طليمات إلى الكويت في عام ١٩٦١ بدعوة من حمد الرجيب؛ وذلك ليؤسس للحركة المسرحية، وليطبق ما جاء في تقريره. وأنشئ المسرح العربي والتحق به مجموعة من المواهب الفنية التي مازالت تدعم الحركة المسرحية في الكويت. وفي يوم ١٨/٣/١٩٦٢ قام المسرح بتمثيل نص «صقر قريش» لمحمود تيمور وإخراج زكي طليمات. ونقرأ في الكتيب الخاص بالمسرحية كلمة الأستاذ الرجيب ما نصه^(٢٤):

«منذ أن قامت وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل، والمسرح يؤلف ناحية من شغلها ونشاطها وذلك في حدود إمكاناتها، وفي نطاق الوعي الأدبي والفني القائم، فكان أن أنشئ «المسرح الشعبي»، ثم «مسرح مركز التربية الأساسية، ليؤدي مهمة تثقيف الجمهور

وتوجيهه، بمخاطبته في أهم ما يشغله من مجريات حياته المحلية، ويتبصيره بما يعمل على تعميق وعيه في أسباب معيشته، وبإحياء روح الألفة والتعاون والاجتماع.

هكذا يستمر عند الرجب مفهوم المسرح ورسالاته؛ فهو في المقام الأول مرتبط بالناس وهمومهم، وأما غير ذلك فلا يعد من المسرح، بل يصبح ترفاً ذهنياً. واستمر تشجيع إنشاء المسارح الأهلية فأصبح لدينا أربعة مسارح. يحدثنا الرجب عن الغرض من إنشاء هذه المسارح الأربعة^(٢٥):

«اقترحنا أن يقدم المسرح العربي مسرحياته دائماً باللغة العربية، أما مسرح الخليج فيركز على قضايا المنطقة، والمسرح الشعبي يعتني أكثر بقضايا الناس وقضايا المجتمع، وكذلك المسرح الكويتي»

لم تكن تسمية المسارح عرضية؛ بل كانت تتطوي على غايتين: الأولى لغوية في معالجة الحدث المسرحي، والثانية الموضوع الخاص بالعرض المسرحي. فالغاية اللغوية هدفها التثوير والتطوير. إن الكويت دولة فنية نالت استقلالها للتو؛ وأصبحت عضواً في الجامعة العربية، وهناك الكثير من الجاليات العربية التي تسكن أراضيها، وتعمل في مؤسساتها من أجل عملية البناء الشاملة. يضاف إلى ذلك حالة المد القومي التي كانت تعيشها الأمة العربية في ظل الزعيم جمال عبد الناصر. لذا كان لا بد من مسرح تكون اللغة العربية الفصيحة أحد مرتكزاته، وأصبحت هذه المهمة منوطة بالمسرح العربي. أما دول المنطقة فلها نصيب من الوعي الكويتي في ذلك الحين، فالكويت والمملكة العربية السعودية هما الدولتان الوحيدتان المستقلتان في تلك الفترة، وكانت الهيمنة الاستعمارية لا تزال جاثمة على صدر المنطقة، وبما أن المسرح الذي آمن به

الرجيب هو تبصير وتوعية، كان لا بد من فرقة تحمل على عاتقها إيقاظ الوعي السياسي والاجتماعي لمشاهديها بما يجري في دول المنطقة. وأصبحت هذه القضية منوطة بمسرح الخليج العربي. أما المسرحان الشعبي والكويتي فلهما دور مناقشة قضايا الوطن. ونشرت صحيفة الهدف بتاريخ ١٢/٤/١٩٦١ الموافق ٢٧ شوال ١٢٨٠هـ خبراً مصحوباً ببعض الصور الخاصة بالعرض المسرحي، وفيه أن الرجيب قد أسهم في كتابة نص مسرحي للمسرح الشعبي بعنوان «من الماضي». وأكد هذا الخبر الدكتور علي الراعي^(٣٦) في كتابه «المسرح في الوطن العربي»، كما أورده الدكتور محمد حسن عبد الله^(٣٧) في تاريخ الحركة الفكرية بالكويت، لكنه يعقب بقول لمحمد النشمي يفيد أن هذا النص من تأليفه هو. وأرى نسبة هذا النص إلى الرجيب بعيدة عن الصواب، خلافاً لما نشرته صحيفة الهدف، وذلك لعدة أسباب: أولها أن الرجيب لم يأت على ذكر هذا النص البتة في مذكراته التي جمعها في كتاب، والثاني أن هذا النص كتب باللهجة العامية وهو ما ليس من عادة الرجيب في ما يكتب، والثالث شواغل الرجيب الإدارية حرمته من التفريغ لكتابة نص مسرحي يضاف إلى تاريخه المسرحي التأسيسي، أما السبب الأخير فهو ما أورده الأستاذ الزيد من نسبة هذا النص للنشمي؛ ومن المعروف أن الزيد كتب دراسته عن النشمي مستمداً معلوماته من النشمي نفسه^(٣٨). استمر الرجيب في رعايته للمسرح والشؤون الاجتماعية في البلاد منذ أن كان مديراً لدائرتها إلى أن أصبح وكيلاً لوزارتها في أول وزارة بعد الاستقلال واستمر بهذا المنصب حتى عام ١٩٦٦.

في فترة الاستقلال بين ١٩٦١ - ١٩٦٦ أنتجت الحركة المسرحية بمسارحها الأهلية الأربعة خمسة وثلاثين عملاً مسرحياً^(٣٩)، أكدت فيها أهمية الالتزام بالنص المكتوب، وإشراك المرأة على خشبة

بعد أن كان الرجل يؤدي مثل هذه الأدوار. ويعود الفضل في كل ذلك إلى رائد المسرح العربي الأستاذ زكي طليمات ومن ورائه الأستاذ حمد الرجيب، رحمهما الله.

السفر إلى قضاء آخر

لمفهوم «ساحة المدرسة» و«خشبة المسرح» وما يرتبط بهما دلالة مشتركة على الاتساع والانتشار؛ لكنه اتساع أو انتشار ضمن مساحة مكانية تضم هؤلاء المجتمعين؛ فالعروض التمثيلية التي كانت تقام في ساحة المدرسة، وكان يشاهدها جمع غفير من المسؤولين والمواطنين يجمعهم المكان ويحيط بهم سور المدرسة، تمثل مشهداً يعقد العلاقة الحميمة بين الساحة والجمهور؛ وكذلك الحالة بالنسبة إلى خشبة المسرح وجمهور العرض. وتتسع هذه المساحة لتتخذ أشكالاً أخرى عند المتلقين، وهي مساحة ذهنية في المقام الأول. فتبدأ عملية انتشار لما تمت مشاهدته تصبح بها الحوادث المنظورة على الساحة، أخباراً شفاهية يتناقلها الناس. وما أقرب هذا المشهد من مفهوم الديوانية عند أبناء الكويت. فالديوانية، بوصفها مبنى خارجياً بالنسبة إلى البيت الكويتي يجتمع فيه خليط شعبي، حيث يتحاور المجتمعون في قضايا «مشاهدة» أو «مسموعة» من أناس «شاهدوا» هذه الحوادث، ومن ثم يتداولون هذه الحوادث ويتناولونها بالعرض والتحليل على نحو ما يقوم به الممثل في ساحة المسرح أو على خشبته.

لقد انتقل الرجيب بعد انتهاء فترة عمله في الشؤون ليبدأ المرحلة الرابعة من حياته، وهي مرحلة الدبلوماسية، واستغرقت هذه الفترة ما بين ١٩٦٦ - ١٩٧٩ قضى منها ما بين عامي ١٩٦٦ و١٩٧٧ سفيراً للكويت في مصر، أما الحقبة الأخيرة منها فقد قضاهما سفيراً للكويت في المملكة المغربية. ولقد حمل الرجيب معه «المسرح

الشفاهي»، أعني بذلك الديوانية، وأصبحت ديوانيته مزارا وملقى لكثير من الشخصيات الثقافية في كلا البلدين، ولاسيما القاهرة، إذ كانت الحقة التي قضاها فيها هي الأطول. والرجيب عارف باللعبة السياسية لأنه مهموم بقضايا الناس، فكان له رأي جريء في وظيفة السفير ومبنى السفارة حين قال^(٢٠):

«العلاقة بين الدول العربية علاقة لا تحتاج إلى وجود سفير ونفقات وإجراءات تقديم أوراق اعتماد وخلافه... ذلك لأنه في الأمور الحساسة بين هذه الدول عادة ما يرسل رئيس الدولة وزير خارجيته أو مبعوثه الشخصي إلى رئيس الدولة الأخرى إذا ما رغب في إبلاغها بأمر ما أو معرفة موقفها من القضايا، وفي الغالب الأعم من الحالات يصبح موقف السفير مثل الأطرش في الزفة... لا يأخذ خبرا بما يجري إلا بعد حدوثه، وربما يعرف سعادة السفير الخبر من الصحافة، ولذلك أرى أنه يكفي فقط وجود موظفين قنصليين وملحقية ثقافية للإشراف على الطلبة وعلى مصالح الكويت في الدول العربية، وفي رعاية الجالية الكويتية الموجودة على أراضي هذه الدول. ذلك يكفي لرعاية المصالح الكويتية،

هذه هي كلمات الرجيب لسمو أمير الكويت الراحل الشيخ صباح السالم الصباح، رحمه الله، قالها له لما أملاه عليه واجبه الوطني. وبما أنه وطني، وارتضى أن يلبي نداء الواجب في أي مكان، فقد حمل معه الديوانية الكويتية في الفرية ليبرز الصورة الأخرى للكويت مع محاوريه وضيوفه، فنجد من بين ضيوفه الروائي أمين يوسف غراب، والأستاذ أنور أحمد، والشاعر عزيز أباطة، والقاضي الشرعي عبد الحميد قطامش، والشاعر صالح جودت، والكاتب المسرحي عبدالرحمن الخميس، والفنان زكريا الحجاوي، والكاتب محمود السعدني، وأحمد رشدي صالح أستاذ

الفولكلور، وطبيب الباطنية سمير هلال، وأخصائي الأسنان عز الدين هلال، والمحامي عبدالرؤوف علي، بالإضافة إلى الفنانين الضيوف من مثل أم كلثوم والسنباطي ومحمد عبدالوهاب ويوسف وهبي وفريد الأطرش.

بعبارة أخرى، فإننا نجد في هذه الديوانية الشاعر والموسيقي والمفني ورجل الدين والسياسة والرجل والمرأة في ديوانية السفير الفنان، أو الفنان السفير الذي ضم في الديوانية الكويتية من رجال الفكر والثقافة في زمانه ما لم تضمه أي سفارة عربية. هل يعود ذلك إلى موهبة الرجيب الموسيقية، أم إلى ثقافته المسرحية والسياسية، أم إلى أسلوبه المعروف بالطرافة، أم إلى كونه سفيرا وديپلوماسيا؟ أعتقد أن المهارات التي كان يتمتع بها الرجيب - والتي كانت أسبابها كل ما سبق ذكره - فتحت مثل هذه المساحة الحوارية للالتقاء، وذلك للتعبير عن ذاكرة الأمة في واحدة من أحلك فتراتها، وهي مرحلة النكسة، وحروب الاستنزاف، وكامب ديفيد؛ في محاولة لقيام الفن بإصلاح ما أفسدته السياسة.

لقد جمع الرجيب في ديوانيته ما يمثل شخصيته الثقافية أيضا، فالرجيب له تجارب شعرية بسيطة - منشورة، وكتب القصة، وألف، ومثل، وأخرج للمسرح، وكتب المقالة الاجتماعية والسياسية، كما أنه عازف على آلة القانون. كل هذه المواهب المتمثلة في شخصية الرجيب نجد لها تجلياتها المالية في ديوانية الرجيب في القاهرة، وكأنه بهذه التوزيعات إنما يفتح لنفسه أفقا معرفيا أوسع لتقوم الديوانية بأداء الرسالة الثقافية للمسرح، وهي التعليم والتثقيف.

عود على بدء

ويعود الرجيب إلى الكويت في عام ١٩٧٩ ليشتغل منصب وزير الإسكان، ثم منصب وزير الشؤون الاجتماعية والعمل ليضع على

رأس أولوياته الأسرة الكويتية، ولاسيما تلك الأسر المتعففة. ولم يجد بأساً في خرق بعض القوانين من أجل صيانة كرامة الإنسان التي طالما كتب عنها وانتصر لها. ولعل الأقدار قد ادخرت للرجل لدى عودته إلى الوطن مكانه المناسب؛ فقد كان عمله على رأس وزارتي الإسكان والشؤون الاجتماعية أحد التجليات الظاهرة لمفهوم الاتساع والانتشار الذي ميز نشاطه المسرحي، وارتبط بالديوانية الكويتية. غير أن المجال هنا لم يعد ساحة مدرسة أو خشبة مسرح أو ديوانية ملحقة بالبيت الكويتي، بل اتسع ليشمل برحابته ساحة الوطن كله.

ويبقى السؤال في نهاية هذه القراءة: هل تحققت آمنيات الرجيب الفنية، ولاسيما المسرحية منها؟

هناك ثلاثة أحلام ناضل من أجلها الرجيب وأرسى قواعد لها: الحلم الأول: المسرح المدرسي ليكون جزءاً من الحركة المسرحية العامة، وقد تحقق هذا الحلم في أيامه. الحلم الثاني: إنشاء المسارح الأهلية لإثراء الساحتين المحلية والعربية، وقد تحقق ذلك بإنشاء المسارح الأهلية الأربعة. الحلم الثالث: إنشاء دور العرض المسرحية، وقد تحقق شيء من ذلك بإنشاء مسرح كيفان ومعهد الدراسات المسرحية.

وفي الخمسينيات من القرن الماضي، كان للمسرح المدرسي التابع لدائرة المعارف نشاطه السنوي، وكانت الأنشطة اللاصفية تستمر إلى ما بعد اليوم المدرسي، والمدارس تنتج على الأقل عملين مسرحيين للجمهور يضافان إلى رصيد الحركة المسرحية. وتبقى الأسئلة التالية: هل للحركة المسرحية المدرسية دور في أيامنا هذه؟ هل يراعى تزويد المدارس بالمسرح ضمن خططها الإنشائية؟ هل تقوم الوزارة بتوفير الخامات المطلوبة إذا أرادت القيام بعرض

مسرحي؟ هل الوعي بالمشرح في زماننا أقرب إلى الانفتاح أم إلى الانغلاق؟

ما أراه هو أن المشرح المدرسي لم يعد له دور يذكر، وحل محله مشرح الشباب الذي كانت تشرف عليه الشؤون، ومن ثم الهيئة العامة للشباب والرياضة، وبذلك أفرغ المشرح المدرسي من غاياته الهادفة إلى الاستعلاء بهوم الطلبة والمراهقين في هذه المرحلة الحرجة من أعمارهم، وتوعيتهم بقضايا المجتمع ومشكلاته. وكان البديل لذلك أن مالت جموعهم إلى التسكع في الشوارع وتلقفتهم مجمعات الأسواق أو أيادي الإرهابيين لتعلمهم لغة الكراهية بدلا من لغة الحوار والمحبة والسلام والوعي. تلك اللغة التي يحرص المشرح على نشرها.

لقد اختلق هذا الحلم، الذي سعى الرقيب إلى تحقيقه، بعد رحيله عنا.

وما هي ذي المسارح الأهلية لم يزد عددها منذ إنشائها منذ أكثر من أربعين عاما، ولم يتحقق لميزانيتها النمو، وخفت أعمالها شيئا فشيئا. ويبقى السؤال: هل قامت المسارح الأهلية بأدوارها المطلوبة منها؟ بالتأكيد لا، فقد أعرضت هذه المسارح عن الأهداف التي من أجلها أنشئت ففابت الأعمال الجماهيرية الرصينة. وقد تكون الميزانية أحد الأسباب، إذ كانت فكرة المنتج المنفذ إحدى الوسائل التي تنهض بالحركة المسرحية، وبالفعل تم تمويل هذه المسارح بالمال لإنتاج أعمال درامية تلفزيونية، وريحت هذه المسارح من الفكرة، مما وفر سيولة مالية لإنتاج أعمال رصينة. ومما يؤسف له أن هذه المسارح، وعلى الرغم من السيولة التي توافرت، لم تنتج الأعمال التي تليق بتاريخها المسرحي. بل إننا نجد أعضاء هذه الفرق من المساهمين الأساسيين في أعمال القطاع الخاص،

فلم تعد لهم أي أدوار تذكر في أعمال فرقهم الأهلية. ما السبب؟ هل السبب يكمن في نجوم المسرح الذين أنشأوا مؤسساتهم الخاصة ليصبحوا هم أصحاب رؤوس الأموال؟ أم أن المسارح الأهلية عاجزة عن دفع أجور ملائمة لهؤلاء النجوم؟ أم أن المشكلة في النصوص المنتجة التي لا تجد لها جمهوراً يعين على القيام بنفقاتها؟

إن تاريخ المسرح أكد لنا أنه إذا وُجد النص المناسب وفريق العمل المؤمن مع المخرج صاحب الرؤيا، فإننا واثقون من امتلاء الصالة. وهذا ما حدث على سبيل المثال مع صقر الرشود، وعبد الأمير التركي، وهذا يعني أن توفير أجر الممثل النجم ممكن إذا توافرت الشروط الأخرى. لكن يبدو أن النزاعات الفردية بين بعض الممثلين وطفليان الصوت الواحد على الخشبة، وسهولة استصدار الرخص التجارية للشركات الفنية أتاحت فرصة لوجود المثات من شركات الإنتاج على حساب العمل المبدع.

أ يكون السبب راجعاً إلى تنازع دور العرض بين أكثر من عشر شركات خاصة في فترة الأعياد فقط؟ وذلك على ثلاثة مسارح متهالكة، وهو أمر يضطرها إلى تأجير صالات خدمة المجتمع التي تقام للأفراح، لتجعل من أي قاعة اسماً لقاعة المسرح؟! أين هي المسيرة التي بدأها الرجيب، والحلم بوجود صالة عرض في كل منطقة سكنية؟ ولماذا لا تتم الموافقة للقطاع الخاص حتى يقوم ببناء مثل هذه المشاريع الحيوية تحت رعاية الدولة؟

أي جريمة تُرتكب في حق تاريخ هذا الرجل الذي أفنى عمره عملاً ودراسة وبناء من أجل بناء نهضة مسرحية؟ وهل هذه المنارة التي يقيمها المجلس هي بداية الوعي بأهمية دور الرجل

الذي كان من أعضائه الفاعلين حتى يتلقى الراية بمزيد من
الجد لتحقيق النهضة بالحركة المسرحية.
إن جهود الرجيب وجيله أمانة لم يحفظها الجيل الحالي،
وقد آن الأوان للرجوع بالمسرح إلى تاريخه المجيد، ذلك التاريخ
الذي جعل مسارح دمشق وبغداد وقرطاج والقاهرة تصفق
طويلا لإنجازاته... فهل من مذكر؟!

الهوامش:

- (١) انظر: تأسيس المدرسة المباركية وأهم المساهمين في إنشائها: عبد العزيز الرشيد (دت) ص ٢٨٨ - ٢٩٢؛ ويوسف الفناحي (١٩٥٤) ص ٤١ - ٤٥؛ وهناك دراسة قيمة للدكتورة أماني قنديل (١٩٩٤) عن المصادر المحفزة للقطاع الأهلي ص ٢٧ - ٣٠
- (٢) سيف الشمالين. (١٩٨٥)، ص ٩٥ - ٩٧
- (٣) انظر الأمثال الكويتية الخاصة عن موضوع التملون في كتاب أحمد الرومي وصقوت كمال (١٩٨٤) الجزء الثاني، ص ١٠٣ - ١١٥
- (٤) Al-Jafar (1998), p. 71-76.
- (٥) خالد سمود الزيد. (١٩٨٣)، المسرح، ص ١٥ - ٢١.
- (٦) حمد الرجيب، (دت). مسافر، ص ١١ - ٤٥.
- (٧) حمد الرجيب، مسافر (دت)، ص ١٠٥ - ١٠٧.
- (٨) خالد سمود الزيد. (١٩٨٣)، المسرح، ص ١٩٢ - ١٩٧.
- (٩) مجلة البعثة، العدد الثاني، السنة الأولى (١٩٤٧)؛ وايضا خالد سمود الزيد. (١٩٨٢)، أدباء، ص ٢١ - ٢٢.
- (١٠) حمد الرجيب. (دت). مسافر، ص ١٧٧ - ١٧٨.
- (١١) إبراهيم غلوم. (٢٠٠٠)، مسرحية، ص ٢٥٥
- (١٢) مجلة البعثة، العدد الثاني، السنة الأولى. (١٩٤٧)؛ وانظر أيضا خالد سمود الزيد. (١٩٨٢)، مسرحيات، ص ١١ - ١٥.
- (١٣) انظر: نص المسرحية عند خالد سمود الزيد (١٩٨٢)، مسرحيات، ص ٦١ - ٨٠.
- (١٤) علي عاشور. (١٩٨٦)، عاصفة، ص ٢٧ - ٢٨.
- (١٥) إديث كيرزويل. (١٩٨٥)، عصر، ص ٧٧.
- (١٦) نشر حمد الرجيب في مجلة البعثة أربع مقالات تحت عنوان «هؤلاء الناس» ابتداء من العدد الثامن، السنة الثانية (١٩٤٨) حتى العدد الحادي عشر من السنة نفسها.
- (١٧) أحمد المدواني. (١٩٨٠)، أجتعة، قصيدة يا جيلنا، ص ١٥٨ - ١٦١.
- (١٨) نشرت المسرحية على ثمان حلقات في مجلة البعثة، ابتداء من يناير ١٩٤٩ - إلى أغسطس ١٩٤٩.
- (١٩) وانظر أيضا نص المسرحية في خالد سمود الزيد. (١٩٨٢)، مسرحيات، ص ٢٥ - ٦٠.
- (٢٠) انظر: مجلة البعثة، العدد الثاني، السنة الرابعة، ١٩٥٠.
- (٢١) انظر: نص الخطاب في مجلة البعثة، العدد الثاني، السنة الرابعة (١٩٥٠) وانظر أيضا كتاب خالد سمود الزيد (١٩٨٣) المسرح، ص ٣٠ - ٣٢.
- (٢٢) سليمان الشطي. (١٩٩٨)، ص ١٨٦ - ١٩٢.
- (٢٣) خالد سمود الزيد. (١٩٨٤)، شيخ، ص ١٩ - ٢٨.
- (٢٤) خالد سمود الزيد. (١٩٨٢)، المسرح، ص ٢٩٠ - ٢٥٧.
- (٢٥) وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل. (١٩٦٢)، المقدمة.
- (٢٦) حمد الرجيب (دت). مسافر، ص ٢٠٩.
- (٢٧) علي الراعي. (١٩٩١، ط٢)، ص ٢٥٢.
- (٢٨) محمد حسن عبد الله. (١٩٧٣)، الهامش ص ٣٦٥.
- (٢٩) خالد سمود الزيد. (١٩٨٣)، المسرح، ص ٢١٢ - ٢١٧.
- (٣٠) انظر أيضا تعليق الدكتور إبراهيم غلوم (١٩٨٦) في الهامش ص ٣٨.
- (٣١) خالد سمود الزيد. (١٩٨٣)، المسرح، ص ٢١٤ - ٢٠٢.
- (٣٢) حمد الرجيب، (دت). مسافر، ص ٢٢٩.

المراجع:

- (١) إبراهيم عبدالله غلوم. (٢٠٠٠). مسرحية الدرس الأخلاقي عند حمد الرجيب. ضمن كتاب حمد الرجيب ابن الكويت المخلص. جمع وإعداد عبدالمعز السريخ وصالح الفريخ. الكويت: الاتحاد الكويتي للمسارح الأهلية، ص ٢٥٥ - ٢٧٩.
- (٢) إبراهيم عبدالله غلوم. (١٩٨٦). المسرح والنهضة الاجتماعية في الخليج العربي: دراسة في سيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة (١٠٥).
- (٣) أحمد البشر الرومي، وصفوت كمال. (١٩٨٤). الأمثال الكويتية المقارنة - ٤ أجزاء. الكويت: وزارة الإعلام.
- (٤) أحمد مشاري المدوناني. (١٩٨٠). أجنحة الماصفة. الكويت: شركة الرييمان للنشر والتوزيع.
- (٥) إديث كيرزويل. (١٩٨٥) عصر البنية: من لقي شتراوس إلى فوكو. ترجمة جابر عصفور، بغداد: دار آفاق عربية للمطبعة والنشر.
- (٦) أماني قنديل. (١٩٩٤). المجتمع المدني في العالم العربي. واشنطن: منظمة التحالف العالمي لمشاركة المواطن.
- (٧) حمد الرجيب. (د.ت). مسافر في شرايين الوطن. الكويت: وزارة الإعلام - مطبعة حكومة الكويت.
- (٨) خالد سمود الزيد. (١٩٨٤). شيخ القصاصين الكويتيين همد الدويري: حياته وأثاره. الكويت: مكتبة دار المروية للنشر والتوزيع.
- (٩) خالد سمود الزيد. (١٩٨٢). المسرح في الكويت: مقالات ووثائق. الكويت: شركة الرييمان للنشر والتوزيع.
- (١٠) خالد سمود الزيد. (١٩٨٢). أدباء الكويت في قرنين. الجزء الثالث. الكويت: شركة الرييمان للنشر والتوزيع.
- (١١) خالد سمود الزيد. (١٩٨٢). مسرحيات يتيمة في المجلات الكويتية. الكويت: شركة الرييمان للنشر والتوزيع.
- (١٢) سليمان الشطي. (١٩٩٨). حمد الرجيب وفن صناعة البدايات. مجلة المري، العدد ٤٧٩، الكويت: وزارة الإعلام.
- (١٣) سيف مرزوق الشملان. (١٩٨٥). فرحان بن همد الخالد. الكويت: دار السلاسل.
- (١٤) عبدالمعز الرشيد. (د.ت). تاريخ الكويت. وضع حواشيه وأشرف على قسمته يعقوب عبد المعز الرشيد. بيروت: دار مكتبة الحياة.
- (١٥) علي الراعي. (١٩٩٢، ط٢). المسرح في الوطن العربي. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة (٢٤٨).
- (١٦) علي عاشور. (١٩٨٦). حاصفة على مدينة الأموات. مجلة البيان، العدد ٢٤٢، الكويت: رابطة الأدباء في الكويت.
- (١٧) مجلة البعث، العدد الأول يونيو ١٩٥٠، الكويت.
- (١٨) مجلة البعث: الأعداد من السنة الأولى إلى السنة الرابعة (ديسمبر ١٩٤٦ - فبراير ١٩٥٠).
- (١٩) محمد حسن عبد الله. (١٩٧٣). الحركة الأدبية والفكرية في الكويت. الجزء الأول. الكويت: رابطة الأدباء في الكويت.
- (٢٠) وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل. (١٩٦٢). الكتب الخاصة لمسرحية صقر قريش. تقديم حمد الرجيب. الكويت: مطبعة حكومة الكويت.
- (٢١) يوسف بن عيسى القناعي. (١٩٥٤، ط٢). صفحات من تاريخ الكويت. دمشق: دار المنار.
- (٢٢) Ali A. Al-Jafar. (1998). Not like now: The dialogic narrative in the educational act. Indiana University - Bloomington, U.S.A.

حمد الرجيب حياة ونغم

الباحث

د. يوسف الرشيد(*)

(*) أستاذ مساعد في كلية التربية الأساسية - دولة الكويت.

لا يسعني في بداية الحديث حول إنجازات هذا الرجل، إلا قولِي رحمك الله يا أبا خالد، فقد كنت ومازلت وستبقى إلى الأبد بإنجازاتك، وعطائك الذي شكل نبراسا اهتدى ويهتدي بنوره الكثيرون من أبناء هذا الوطن الذي أحببته وأخلصت له. فالحديث حول إنجازات حمد الرقيب رحمة الله عليه، أو البحث في مساهماته الفنية والإدارية القيادية لهو شيء يبعث على الاعتزاز والفخر بهذه الشخصية التي تعد من وجهة نظري سابقة لعصرها، فما فعله حمد الرقيب ومن معه، ومن سار على دربه في ذلك الوقت الذي شهدت الكويت فيه بداية نهضتها الثقافية والعلمية، يجعل المرء يقف احتراما وتقديرا لهذا الرجل الذي أعطى هذا الوطن أكثر مما أخذ.

فمن حيث التوجهات الفنية التي سلكها، فإن المسرح كان أولها لإيمانه برسالة المسرح، ثم ظهرت الموسيقى بشكل قوي بعد أن كانت مختفية بين حواسه الفنية، وما قوله في كتابه «مسافر في شرايين الوطن»، حول تأثيره بالنغم إلا حقيقة قد أثبتتها الأيام، فلقد تقاعلت تلك النغمات التي استمع إليها في صباه طوال فترة شبابه لتظهر لنا في خمسينيات القرن العشرين ألحانا، يشعر السامع من خلال نغماتها بالتصاق هذا الرجل بوطنه الذي ولد وترعرع فوق أرضه. ولكي نستوعب الحديث القادم حول ما أنجزه هذا الفنان، لا بد لنا من

استعراض موجز لما كانت عليه الفنون الموسيقية في السابق قبل الحديث عن إسهامات هذا الفنان الذي أثرى الموسيقى الكويتية من حيث النغم، ومن ثم بناء ما يفترض أن يكون من مؤسسات ترعى تلك الفنون، وذلك لنتبين الفارق الذي أحدثه حمد الرجيب مع من كان معه من فنانين يعتبرون عصب وأساس الموسيقى الكويتية الحديثة.

د. يوسف الرشيد

الموسيقى الكويتية قديما

في نظرة سريعة إلى نوعية الفنون الموسيقية في بداية القرن العشرين وما قبله، نجد الموسيقى الكويتية تعتمد في أساسها على الفنون الشعبية التي تفرعت إلى نوعين أساسيين هما الفنون البحرية والفنون البرية، أما من حيث نوعية الفنون البحرية، فإن التعدد والأشكال الغنائية والموسيقية قد ارتبطت بنوعية الأعمال التي تجري على ظهر السفن، أي أنها فنون عملية أكثر منها فنونا نغمية تحاكي المشاعر والأحاسيس البشرية. إن الشعر المغنى كان في معظم الأحيان يخاطب الحالة النفسية للبحارة، التي كانت خليطا من آلام الفراق والبعد عن الوطن والأحباب، ثم الاتكال على الله ومواصلة العمل لتحقيق الهدف الذي يبحرون لأجله. أما الناحية النغمية في تلك الفنون، فلن نرى ما يلفت النظر من حيث وفرة النغم وصنع الجمل الموسيقية التي لا ترتقي إلى مستوى ما استحدثه حمد الرقيب ورفاقه، وهذا لا يعني التقليل أو الاستهانة بنوعية هذه الفنون، بل إن قلة النغم والحبكة في صنع الجمل الموسيقية عند البحار القديم، ونوعية الأداء عند مجموعة البحارة والغناء الفردي عند النّهام^(١)، شكلت مجتمعة السمة التي ميزت الفنون البحرية عن الفنون البرية، فضلا عن نوعية الإيقاع المرافق لنوعية الغناء، فالإيقاع، وإن رافق الغناء، فإنه يشكل في نظر العلم الحديث حالة فريدة من حيث القوة في تراكيب الضربات الإيقاعية المتتالية لكل نوع من أنواع الإيقاعات المختلفة، أما عن الفنون البرية، فإن الأنواع والأشكال قد انفصلت إلى أربعة أنواع رئيسية هي: فنون البادية والسامري، والعرضة، والصوت، وكلها تتدرج تحت صفة الفنون الشعبية، إلا أن التخصص في أداء هذه الأنواع قد جنح بصفة شعبية قليلا نحو التحضر، مثل ابن لعبون الذي وُصف بأنه أول من لعب على الطار في غناء السامري،

وعبدالله الفرّج الذي أحيا فن الصوت. فهذه الأنواع من الفنون لم تكن تؤدى بالشكل الذي نستمع إليه اليوم، بل كان الأداء بشكل مبسط خاليا من أنواع الآلات الموسيقية المتعددة الأشكال والأنواع، اللهم إلا «أنواع آلات الإيقاع وآلة العود فقط»، أما الصياغة اللحنية فقد كانت تعتمد على تكرار بعض الألحان القديمة، أو وضع بعض الألحان التي تتناسب النوع المختار.

أما أداء فن العرضة فقد كان يعتمد على الاستعراض في مناسبات الاستعداد للحروب، أو إحياء احتفال بمناسبة وطنية، كما أن الفترة الزمنية التي تقطعها الوصلة الواحدة لهذا الفن كانت تعتمد في أساسها على طول الشعر المغنى.

تلك هي فنون ما قبل ظهور حمد الرجيب، ومن قبل ظهور البترول في الكويت، أي أنها مرآة قد عكست الأحوال الاجتماعية والاقتصادية والثقافية لدولة الكويت التي كان جل اعتمادها الاقتصادي على ما يجود به البحر من خيرات.

أنغام شرايين الوطن

حقيقة الأمر أنني بحثت كثيرا لعلّي أجد من يجيب عن سؤال مفاده: هل لحمد الرجيب أساتذة قد أخذ عنهم فن الموسيقى، أم أن الموسيقى بالنسبة إليه مثل النبتة الصحراوية التي لا بذرة لها؟ لقد جاءت الإجابة من حمد نفسه في كتابه «مسافر في شرايين الوطن» حيث قال: «بدأت أكتشف في تلك الفترة ولّعي وتعلقي بالنغم، ووجدت في عزف البيانو وموسيقى التراتيل الكنسية التي تصدح يوم الأحد في قداس بيت شماس بغيتي، حيث تعرّفت حواسي على عالم الموسيقى، ومنذ ذلك اليوم دخلت محرابها ولم أخرج حتى الآن».

هنا تلتقي فلسفة الموسيقى بما حدث لحمد الرجيب في طفولته أو صباه، حيث تبين تلك الفلسفة أن جريان الموسيقى في البشر كجريان الماء تحت الأرض، فلا يحتاج خروجه إلا ضربة معول.

فموهبة حمد الرجيب كانت كامنة تبحث لها عن مخرج، وقداس بيت شماس كان بمنزلة المعول الذي فتح ذلك المخرج. هنا نستطيع أن نقول بأنها البداية، والبداية فقط، أي أن الموهبة ظلت قوة كامنة لا حراك فيها تبحث لها عن مخرج، ولكن حمد الرجيب بما يملك من ذكاء ومعرفة تامة بمحيط البيئة التي يعيش فيها، ونظرة المجتمع في ذلك الوقت إلى الموسيقى، والموسيقى كانت كفيلة بأن تجعله يؤجل عملية الاحتراف والاعتراف بأهليته لفن الموسيقى، وهذا في اعتقادي ما جعله يوجه اهتمامه إلى فن المسرح الذي يعتبره المعلم الكبير للمجتمعات، أي أنه يستطيع تغيير الكثير من المفاهيم من خلال مواضيع يعالجها على خشبة المسرح، الأمر الذي دفعه لأن يشرع في دراسة المسرح قبل الشروع في دراسة الموسيقى، ولكن الموسيقى ظلت تلاحقه وتظهر من آن إلى آخر بشكل متقطع ويدفعات قوية، ظهرت من خلالها بعض الألحان التي تدل على تلك الموهبة دون الاعتراف بشكل صريح من قبله بأنه موسيقي محترف. وقد يقول قائل: ما لحمد الرجيب، الرجل المسلم البعيد كل البعد عن المسيحية، والتراتيل الكنسية التي أثرت فيه كل هذا التأثير؟ وهل لعالم حمد الرجيب صلة بعالم المسيحية؟ وهل هناك أثر أو تأثير واضح في ألحان حمد الرجيب بالألحان الكنسية؟

إن الإجابة عن كل تلك الأسئلة تتلخص في حقيقة لم تخطر ببال حمد الرجيب في ذلك الوقت، بل لا يمكن التفكير فيها لسبب واضح، هو أن الغناء الكنسي في الكنيسة الشرقية - على وجه الخصوص - يشبه إلى حد كبير الغناء عند البحارة وعلى الخصوص غناء الناهم، فالدرجات النغمية المستخدمة والقفزات اللحنية في غناء الكنيسة الشرقية على وجه الخصوص تشبه إلى حد كبير مثيلاتها المستخدمة عند البحارة والناهم، وعلى هذا الأساس كانت الموسيقى التي استمع لها حمد الرجيب في صباه

قريبة جدا من أحاسيسه لقرب حمد الرجب من موسيقى البحارة، وعليه كان التأثير الذي أحس به حمد الرجب ناتجا عن الإحساس الكامن في نفسه وفي اللاوعي، الأمر الذي جعله يظهر لنا موسيقى تتناسب ومستمعي القرن العشرين، خاصة أن استماعه لغناء الكنيسة الشرقية في صباه قد جاء بشكل - كما يصفه - منظم تطرق أذنيه لأول مرة نغمات البيانو المعروف عنه أنه غربي أكثر منه عربيا أو شرقيا، وعليه جاءت موسيقى حمد الرجب حديثة تناسب وقته الحاضر مع صبغها بما يتلاءم والموسيقى العربية عامة والموسيقى الخليجية خاصة.

البدايات في العطاء النغمي

لم أفهم حمد الرجب - رحمة الله عليه - عليه في بداية عطائه الفني، حيث ثارت أمامي الكثير من علامات الاستفهام والتعجب، منها على سبيل المثال: لمَ أثر البداية في العطاء الفني من خلال الموسيقى الآلية قبل الشروع في وضع الألحان الغنائية؟ أي الاتجاه لتلحين القطع الموسيقية مثل موسيقى عود ثم موسيقى البوشية، علما بأنه هو الذي جمع فناني الكويت في ذلك الوقت تحت راية مركز رعاية الفنون الشعبية في الكويت، مع صداقته القوية للشاعر أحمد العدوان - رحمة الله عليه - الذي وضع معظم، أو كل أعماله الغنائية؟ فهل كانت قناعته من عدمها بالأصوات الغنائية في بداية حياته الفنية تشكل عائقا أمامه؟ وهل كانت الساحة الفنية تخلو من الأصوات الغنائية التي تستطيع أداء ما يضعه من ألحان؟ حقيقة الأمر أنني قلبت الكثير من جوانبه الفنية علّني أجد الإجابة عن تساؤلاتي السابقة فلم أجد إلا إجابة واحدة، وهي قناعة هذا الرجل بأهمية التطوير والخروج عن المألوف والبحث عن الجديد في كل ما يتصل بالفنون الموسيقية، فمن ناحية الأصوات الجيدة القادرة على أداء المستعصي من الألحان، كان هناك عوض دوخي وسعود الراشد وعبد الحميد السيد وعثمان السيد وغيرهم كثير،

لكه مع ذلك أصر على أن تكون الموسيقى الآلية هي إنتاجه الأول، إلا أن البحث في هذا الجانب قد يأخذنا إلى اتجاهين متوازيين. الأول كان الدخول فيه تحت متناول يده، وهو التأليف الموسيقي الآلي، أي أنه يستطيع في أي وقت وأي زمان ومكان التعامل مع هذا النوع من الموسيقى لعدم ارتباط هذا النوع بأي عنصر من عناصر تكوين اللحن الغنائي اللهم إلا الموسيقيين العازفين فقط، أما اللحن الغنائي، فيحتاج في تكوينه إلى الشاعرة والمغني والكورس (كورال)، بالإضافة إلى الموسيقيين العازفين. ولا أعتقد أن حمد الرقيب، كان يتهيب الدخول في مجال التلحين الغنائي لوجود أساتذة الفن الكويتي في ذلك الوقت من أمثال عبدالله فضالة وعبد اللطيف الكويتي ومحمود الكويتي وغيرهم كثير، بل كانت بدايته في وضع الموسيقى الآلية تهدف إلى شيئين أساسيين، أولهما هو فتح الباب للفنان الكويتي للدخول في هذا المجال، حيث تبوأ الدرجة الأولى، وكان أول من تعامل مع هذا النوع من الموسيقى من دون تهيب أو حرج أو تردد، علماً بأن التعامل مع الموسيقى الآلية يعتبر الأصعب من حيث وضع الألحان عنه في وضع الألحان للوصلة الغنائية. أما السبب الثاني فهو البحث عن الصوت الجديد القادر على أداء اللحن الغنائي ليضيف عنصراً جديداً على مستوى الساحة الفنية الكويتية، فكان اكتشاف الصوت الجديد شادي الخليج، ثم غريد الشاطئ اللذين اكتشفهما ومنحهما هذين الاسمين أو اللقبين للشهرة.

هنا يمكن القول بأن حمد الرقيب - رحمة الله عليه - قد أجَّل وضع ألحان الوصلات الغنائية لحين الوصول إلى قناعة تامة من حيث الأصوات الغنائية، وما لحن «فرحة العودة» إلا دلالة قوية على فكرة التحرر من أسلوب الصياغة في الألحان القديمة، والخروج عن المألوف مع التمسك بالطابع العربي الخليجي من حيث وضع الكلمات الغنائية.

البيئة وأثرها في موسيقى حمد الرجب

لقد حرص حمد الرجب - رحمة الله عليه - على ألا تخرج موسيقاه عن محيطه البيئي، وهذا واضح في ألحانه التي تميزت بالطابع الشعبي مع تطويرها لما يتناسب والموسيقى الحديثة، ففي لحنه الثاني للقطعة الموسيقية التي أطلق عليها اسم «البوشية» نلاحظ روحية اللحن القديم الذي تغنى به عبدالله فضالة ومحمود الكويتي وعبد اللطيف الكويتي، والذي يطلق عليه أيضا اسم البوشية. فهذا اللحن قد وُضع ليؤدي على إيقاع السامري، وفي لحن حمد الرجب وضع ليؤدي على إيقاع الفالس الغربي الذي يشبه، إلى حد كبير، إيقاع السامري في الموسيقى الكويتية، مع اختلاف الروحية والطابع والنكهة بين الإيقاعين، فمن غناء هذا اللحن لأبيات شعر البوشية التي صيغت على جملة موسيقية تتكرر مع اختلاف غناء الأبيات الشعرية، استوحى حمد الرجب من نغمات الجملة الموسيقية التي تُغنى فكرة موسيقية جديدة تناسبها في الإيقاع والروح مع اختلاف السماع عند العرض، فهو بهذا اللحن يؤكد خليجية اللحن أو كويتية اللحن مع الخروج عن المألوف في اللحن الأصلي، وذلك بهدف تقريب المفهوم بالنسبة إلى الأذن غير الخليجية، وعليه فإن لحن البوشية قد عايش الجيل القديم في غناء عبدالله فضالة، ومحمود الكويتي، وعبد اللطيف الكويتي، والجيل الحديث في لحن حمد الرجب. أما عن المقامات المستخدمة في ألحان حمد الرجب، فقد خرج عن المجهود في صياغة الألحان الشعبية التي تتصف بمحدودية استخدام المقامات، وفتح الباب على مصراعيه لينهل من بستان النغم للمقامات ما شاء.

الموسيقى المصرية وأثرها في أعمال حمد الرجب

لقد عايش حمد الرجب - رحمة الله عليه - مرحلة التبلور والوضوح في الموسيقى المصرية الحديثة. وأقصد بالموسيقى

المصرية الحديثة تلك الموسيقى التي بدأها عبده الحامولي في نهاية النصف الأول من القرن العشرين تقريبا، ثم إضافات سيد درويش صاحب نشيد «بلادي بلادي لك حبي وفؤادي»، الذي أصبح اليوم النشيد القومي المصري، لتبلغ في نهاية اكتمالها على يد محمد عبدالوهاب الذي زاد عليها وألبسها ثوب الحداثة لتتماشى وثقافة القرن العشرين. ففترة وجود حمد الرقيب في مصر للدراسة سنة ١٩٤٨، قد جاءت في نهاية مرحلة التبلور والوضوح في الموسيقى المصرية، التي سيطر عليها فكر الحداثة والتطور والبحث عن الجديد لكل من تعامل مع الفن الموسيقي في مصر، وأصبح المستمع المصري والعربي ينتظر إنتاج هذه المرحلة بشكل لافت للنظر. فعلى سبيل المثال لا الحصر، قد تبلورت فكرة الحداثة في أسلوب الصياغة اللحنية من حيث القوالب الفئائية التي كانت تتحصر في قالب الدور والموشح فقط، إلى جانب القوالب الموسيقية الآلية، مثل السماعيات والبخارف واللونجات. فهذه القوالب سواء الفئائية منها أو الآلية كانت تشكل المدرسة القديمة التي أسسها عبده الحامولي المتوفى سنة ١٩٠١ تقريبا. ولكن الحداثة والتطور قد جاءا على يد شباب القرن العشرين من أمثال محمد لمبة الذي أوجد قالب الطقطوقة (٢) سنة ١٩٢٠، ثم تلاه قالب المونولوج الفئائي (٣) الذي أوجده أحمد رامي حيث لحن في هذا القالب لأول مرة مونولوج «إن كنت أسامح» ودأنسى الأسية» لمحمد القصبجي، وغنته أم كلثوم سنة ١٩٢٧، ذلك بجانب قالب القصيدة الذي ناله التطوير من حيث نوعية صياغة الجمل الموسيقية، التي تميزت بنشاط وخفة، والتي تختلف عن صياغتها في المدرسة القديمة.

ذلك من حيث القوالب الفئائية، أما القوالب الموسيقية الآلية، فقد تزعم هذا الجانب محمد عبدالوهاب الذي أدخل قالب الفانتازيا (٤)، الغربي الأصل إلى صيغ أول أعماله الموسيقية التي

أطلق عليها اسم «فكرة»، ثم انتشرت هذه القوالب على مستوى مصر والعالم العربي، سواء الفئاتية منها أو الآلية.

أقول، إن معايشة حمد الرجيب - رحمة الله عليه - عن قرب مع الاستماع المستمر لتلك الموسيقى في تلك الفترة، قد أعطته اندفاعاً قوياً لصيغ أعماله الموسيقية لتتماشى والطفرة الفنية التي عمت العالم العربي منذ نهايات النصف الأول من القرن العشرين تقريباً، حيث ظهرت تلك التأثيرات الثقافية الحضارية بشكل واضح في أعماله الموسيقية، وهذا لا يعيب حمد الرجيب، بل يعطيه فخر الريادة في هذا المجال، وذلك أن الاستعارة من الحضارات القائمة لا يعيب المستعير، بل يزيده علماً وثقافة تمنح للمجتمع الذي يقدر العلم والمعرفة، إن كانت تلك الاستعارة تتماشى واحتياجات المستعير، ثم إن الاستعارة لا بد أن تكون في خدمة الأصل، لا أن تلفيه من الوجود، وحمد الرجيب، قد استعار قالبى الفانتازيا والمونولوج بشكل واضح في كل موسيقاه وأعماله الفنية، لكنه حرص على أن يبقى على الطابع والنكهة والطعم الأصيل للموسيقى الكويتية، وسنثبت ذلك في تحليلنا الموسيقي القادم لبعض أعماله.

الإدارة الفنية لدى حمد الرجيب

لقد كان القدر في خدمة حمد الرجيب - رحمة الله عليه - حيث تبوأ الكثير من المناصب الإدارية التي أعطته حرية الحركة، واتخاذ القرارات الصعبة، ففي ذلك الوقت الذي لو كان غيره في هذا المكان أو ذلك، لما استمعنا أو شاهدنا اليوم مهن أجدادنا وحرفهم وهم يمارسون أصعب المهن اليدوية وخاصة البحرية منها. ففي عام ١٩٥٤ كلف بتأسيس دائرة الشؤون الاجتماعية، التي من خلالها أنشأ مركز رعاية الفنون الشعبية سنة ١٩٥٦، حيث أخذ على عاتقه مسؤولية جمع التراث الشعبي الكويتي وحفظه بجميع أشكاله، فكان من أهم أعمال هذا المركز ما يلي:

١ - دراسة الفنون الشعبية، ونشر الأبحاث العلمية عن نشأتها وتطورها.

٢ - جمع الإنتاج الفني الشعبي، وحفظه ونشره.

٣ - رعاية الفنانين الشعبيين.

٤ - تشجيع فرق الفنون الشعبية.

وقد شكلت ثلاث لجان ذات اختصاصات أخذت كل منها على عاتقها عمل ما هو أفضل للارتقاء بالأغنية الشعبية، فكان منها:

١ - لجنة الموسيقى والفناء والرقص، ومهمتها جمع أسطوانات الأغاني الكويتية، وحفظها، وتسجيل كل ما يخص الفنون الموسيقية الشعبية.

٢ - لجنة الشعر، ومهمتها تتبع الشعراء الكويتيين في الماضي والحاضر.

٣ - لجنة التسجيل، ومهمتها تسجيل ما أمكن تسجيله من أفواه المعاصرين من الفنانين الشعبيين.

بهذا الفكر الذي قاده حمد الرجيب، وبواسطة تلك اللجان التي شكلت، حُفظ لنا التراث إلى الأبد، ولكن ليس بالحفظ وحده تنتهي المهمة، بل بكيفية الاستفادة من ذلك التراث، حيث نشط مرة أخرى لتأسيس فرقة موسيقية لتنفيذ الأعمال الموسيقية المطورة، فكان منها الفن الشعبي «لي خليل حسين» (٥)، وفن «الهولو» (٦)، و«فرحة العود» (٧)، وقد شكلا باكورة أعمال هذه الفرقة.

هنا يكون حمد الرجيب - رحمة الله عليه - قد أنهى حرثه ووضع البذرة الطيبة ليرعاها أبناء هذا الوطن، وعليه فقد انطلق الفنان الكويتي بهذه الفرقة انطلاقته الفنية ليواكب القرن العشرين، وما أفرزه من معطيات مست جميع نواحي الحياة، حيث انتقل نشاط هذه الفرقة من استديو مركز رعاية الفنون الشعبية ليستقر في قسم الموسيقى التابع لإذاعة دولة الكويت.

العودة إلى مصر

إذا كان ذهاب حمد الرقيب إلى مصر سنة ١٩٤٨ للدراسة يستلهم منها العلم والأدب والفن، فإن عودته إليها في هذه المرة سفيراً من سنة ١٩٦٦ إلى سنة ١٩٧٧ تقريباً، قد فتحت أمامه الكثير من الأبواب التي ساعدت على توثيق العلاقة فيما بين فتاني مصر وفتاني الكويت، وإذا كان قد عاصر فترة التبلور والوضوح في الموسيقى المصرية أيام دراسته ووجوده في مصر سنة ١٩٤٨، فإن هذه العودة قد عايش من خلالها قمة العطاء الفني للموسيقى المصرية، فكان عليه العمل بكل جد ونشاط ليظهر الفنون الكويتية بالمظهر المشرف الذي يضاهي في عطائه الفنون الموسيقية المصرية أو العربية عامة، مع اختلاف الشخصية والطابع العام للفنون الموسيقية الكويتية عن غيرها من فنون العالم العربي.

لقد حرص حمد الرقيب على أن تكون برفقته الفنون الموسيقية الكويتية أينما ذهب وأينما حل، بجانب تمسكه بالعادات والتقاليد الكويتية التي لم يتخل عنها بأي شكل من الأشكال، فكانت فكرة افتتاح ديوانية يرتادها الكويتيون السياح وموظفو سفارة الكويت بالقاهرة في مقدمة أولوياته، ذلك أن المجتمعات التي تقد إلى الديوانية مهما كانت درجة ثقافتها تخلق من خلال تمازجها الكثير من المعطيات الإيجابية، وعلى هذا الأساس تطورت فكرة افتتاح الديوانية ليرتادها الكثير من أرياب العلم والأدب والفن المصري، فلا غرابة إذن أن تشهد الساحة الفنية الكويتية في ستينيات القرن العشرين تطوراً ثقافياً عمّ الفنون الكويتية بشتى أشكالها، مما جعل معظم مطربي العالم العربي، ومصر على وجه التحديد، يفدون إلى الكويت لتسجيل أعمالهم الفنية وأعمال موسيقية أعدت خصيصاً لهم، فها هو عبدالحليم حافظ يصل إلى الكويت ليسجل أغنية «يا هلي» (٨)، ثم يتبعها بأغنية «يا فرحة السمار» (٩)، ثم جاءت المطربة

نجاة الصغيرة لتغني أغنية «يا ساحل الفنتاس» (١٠)، التي كانت في الأصل بصوت المطرب الكويتي غريد الشاطئ.

هذا التمازج الموسيقي الفني بين الفنان الكويتي والفنان المصري في ستينيات القرن العشرين كان له مردود إيجابي على مستوى الدولتين، وذلك بفضل المجهود الذي بذله حمد الرجيب كي يقرب مفهوم الفنون الموسيقية الكويتية لكل من يصادفه من الفنانين العرب، من خلال رواد الديوانية التي افتتحها في مصر، حتى أن الأمر قد وصل إلى أن يتباحث هو ومن معه من الفنانين الكويتيين حول ما أطلق عليه في ذلك الوقت قانون «حق الأداء العلني»، حيث تقدمت مصر بهذه الفكرة من خلال بعض إداري الفنون الموسيقية المصرية، ومن خلال جلسات الديوانية، ولكنه كرجل دبلوماسي ديموقراطي أثر مناقشة هذا الأمر مع مجموعة من الفنانين الكويتيين الذين كانوا يدرسون في مصر في تلك الفترة من أمثال أحمد باقر، ويوسف دوخي، وعثمان السيد، وعبدالرحمن البعيجان، حيث عرض عليهم الفكرة التي تقدمت بها مصر، والتي تتلخص في التالي:

لقد تزايد بث الفنون الموسيقية بالتبادل بين الدولتين من خلال المذياع والتلفزيون، حيث تطلب الأمر بأن تؤخذ بعين الاعتبار حقوق الفنانين من كلا الطرفين، وعليه، فقد اقترح بأن يصرف سنويا للفنان مقابل بث أغانيه نسبة مادية يتفق عليها، وهذا قانون معمول به في معظم الدول الأوروبية لكنه غير موجود في الدول العربية، ودار النقاش حول قبول هذه الفكرة من عدمها، فكان قبول الفكرة بالإجماع باستثناء بعض التحفظات من الجانب الكويتي الذي اقترح بأن تخصص إذاعة القاهرة ساعة متفرقة يوميا لإذاعة الأغاني الكويتية، على اعتبار أن الإذاعة الكويتية حاليا تبث في المتوسط أكثر من ساعتين يوميا للأغاني المصرية، ناهيك عن السهرات التي كانت تبث لإذاعة أغاني أم كلثوم وعبد الوهاب، وهنا تدخلت

البيروقراطية والروتين وما إلى ذلك من تعقيدات إدارية لنصل
في النهاية إلى قول المثل العربي «لقد اتفق العرب على أن لا
يتفقوا»، وضاعت حقوق الفنان.

مجمال القول إن هذا الرجل لم يأل جهدا في البحث عن منفذ
يدخل منه لمصلحة الفنان الكويتي والفنون الكويتية، مع اعترافه بأنه
هاو للفنون الموسيقية وليس محترفا لها. على أن الفنون الموسيقية
الكويتية ليست حبه الأول والأخير مع إخلاصه وتقانيه لهذا الفن
العريق الذي لا يقدره إلا من عرفه وأدرك خباياه وعروقه الممتدة في
عمق التراب والتاريخ الكويتي، فمع حبه وتقانيه لهذا الفن لا يغفل
الفن العربي عامة، والفن الموسيقي المصري خاصة، وسبق أن قلنا
إنه قد تأثر بهذا الفن ليس لمجرد التأثير الوقتي الذي يحدثه
الاستماع لهذا الفن الموسيقي أو ذاك ثم يتلاشى مع الوقت؛ بل إن
هذا التأثير قد انعكس بشكل إيجابي على إنتاجه الموسيقي من حيث
أسلوب الصياغة اللحنية لكل أعماله الموسيقية، مع الحرص الشديد
على الاحتفاظ بالطابع والنكهة الخليجين لأعماله، فلا نستطيع
القول بأن حمد الرجيب قد تعامل مع النغم بشكل عام من دون تذكر
النغم المصري المتوغل في أحاسيسه الفنية، فقد تشرب هذا الفن
حتى ارتوى منه، وهذا يجزنا إلى ذكر جمعية إحياء التراث الموسيقي
العربي، التي تولى رئاستها بتزكية من الأعضاء. ولكن قبل الحديث
عن أهداف هذه الجمعية وتطلعاتها لا بد أن نلقي أولا نظرة سريعة
على الفنون الموسيقية العربية عامة والفنون الموسيقية المصرية
خاصة في تلك الفترة التي بدأ فيها اضمحلال الفن العربي منذ
نهايات النصف الثاني للقرن العشرين، الذي استمر في انحداره
حتى وصلنا إلى ما نحن عليه اليوم.

أسئلة كثيرة وعلامات استفهام وتعجب مبهمة قد مرت بخاطر
حمد الرجيب عندما استمعت إليه في لقاء تلفزيوني بث سنة

١٩٩٢، يتحدث فيه عن تلك الفترة التي انحدر خلالها الفن الموسيقي الكويتي والمصري والعربي عامة، ثم دخول هذا الفن مرحلة الركود ومن ثم الضمور وضحالة الإنتاج الموسيقي، فالحيرة والألم قد ظهرا بشكل واضح في كلامه، والتمني وعبارات الأمل في إصلاح ما أفسده الدهر كانت المنفذ الوحيد ليعبر من خلالها عن مكونات نفسه، وتأسيس جمعية إحياء التراث الموسيقي العربي في القاهرة ما هو إلا صيحة قهر أو محاولة منه في تثبيت هذا التراث، وإيقاف التدهور الذي أصاب الموسيقى العربية. ولكن لا أحد يستطيع أن يقف أمام عجلة الزمن التي كانت أقوى منه وممن معه من عمالقة هذا الفن، واستمرت العجلة في الدوران وما زالت مستمرة في دورانها السريع، ومع ذلك فإن محاولة تأسيس جمعية إحياء التراث الموسيقي العربي تستحق أن تذكر وتسجل في سيرة التاريخ الموسيقي العربي عامة، والمصري خاصة، مع الأخذ بعين الاعتبار أنها جمعية قد أسست للحفاظ على التراث الموسيقي العربي للهواة فقط، أي أن من يريد الانتساب إلى هذه الجمعية لا بد أن يكون هاويا للفنون الموسيقية وليس محترفا فيها، ذلك إلى جانب فرقة الموسيقى العربية التابعة لوزارة الثقافة المصرية وفرقة أم كلثوم اللتين ما زالتا تصارعان الزمن في محاولة منهما لتثبيت هذا التراث ومزاويلته.

الموسيقى الكويتية

من ١٩٥٦ إلى ١٩٧٣ وإسهامات حمد الرقيب

لم أشأ الإطالة، وإن كنت قد أطلت في الحديث حول الحالة الموسيقية الآن أو في السابق، خاصة أن حديثنا في الأصل هو حول فنان كويتي له أياد بيضاء وجهد قيّم في الرقي بالموسيقى الكويتية إلى مستوى يضاهي موسيقات العالم العربي من حيث التحضر والصياغات اللحنية التي أصبح العالم العربي يستوعبها بشكل

يختلف عن سابق عهدها، فما الظروف التي دفعت الفنون الموسيقية الكويتية إلى التغير؟ ثم.. وهذا هو الأهم، ما العوامل التي شجعت فناني بدايات القرن العشرين، ومنهم حمد الرقيب بالطبع، على أن يستحدثوا ما لديهم من فنون موسيقية؟ وما نوع تلك الفنون التي جرى استحداثها؟

في واقع الأمر، هناك عدة عوامل وظروف أدت بالتالي إلى النهوض بالموسيقى الكويتية إلى المستوى الذي بقيت عليه منذ عام ١٩٥٦، وهو العام الذي أسس فيه مركز رعاية الفنون الشعبية، إلى عام ١٩٧٣ الذي افتتح فيه معهد الدراسات الموسيقية، وفيما بين هذين التاريخين مدة ليست بالقصيرة بالنسبة إلى الحساب البشري، ولكنها بالنسبة إلى الزمن وحساب السنين تعتبر لحظة. ومهما كانت نظرنا إلى هذه المدة أو تلك، فإن الجهود التي بذل خلالها يعتبر مجهدا خرافيا وقياسيا بالنسبة إلى ما أنتج من فنون موسيقية. كما أن فارق الأهداف فيما بين التاريخين لدليل على وعي وثقافة القائمين على رعاية الفنون الموسيقية. فالهدف الذي سعى إليه حمد الرقيب من تأسيس مركز رعاية الفنون الشعبية كان لجمع وتأسيس تلك الفنون المبعثرة بين رجالات البحر وفناني اليابسة، وهذا هدف في حد ذاته لكنه يتطور كفكرة من النظر إلى الفنون الشعبية البسيطة ليصل إلى تأسيس معهد يدرس الفنون الموسيقية بالأسلوب الأكاديمي المتحضر، وهذا يشكل نقلة نوعية من حيث النظر إلى المستقبل بمنظار الإنسان الواعي المدرك لما حوله من تطورات على المستويين الإقليمي والدولي، ثم إن الخطوات التي اتبعت لتحقيق الهدفين قد جاءت بشكل هادئ متزن ومتدرج في جرعاته الثقافية، مما أعطى بالتالي الفرصة الكافية من قبل المجتمع لتقبل الجديد الذي طرح، فلو جاءت فكرة إنشاء معهد لتعليم الموسيقى قبل فكرة تأسيس

مركز رعاية الفنون الشعبية، لقامت الدنيا ولم تقعد، فكيف لمجتمع الكويت في خمسينيات القرن العشرين، ذلك المجتمع البسيط الذي ينظر إلى الموسيقى نظرة تختلف عنها اليوم من حيث المكانة بين الناس، أن يتقبل هذا الفكر، أو أن يتقدم أحد لهذا المعهد بهدف التعليم ودراسة الموسيقى؟ ثم إن الاحتياج الفعلي إلى جمع التراث وحفظه قد حان دوره بسبب زحمة التطور السريع الذي شهدته الكويت منذ البدء في تصدير أول برميل فقط، فمن المعقول والمنطقي أن نبدأ أولاً في جمع التراث ليقتنع المجتمع بأهمية الفنون الشعبية الموسيقية، ثم بعد ذلك النظر إلى الأمور الأخرى، أي أن يرتقي بالمجتمع بشكل جرعات في الثقافة الموسيقية تبدأ من الأسفل، والسير معه ليصل إلى أعلى المراتب وهذا ما تحقق فعلاً، حيث جاءت تلك الخطوات العملية بشكل عفوي لا ترتيب لها من حيث التخطيط، والوصول إلى الهدف الأخير تدريجياً، حيث بدأ بالفعل في جمع التراث من خلال اللجان التي ذكرت آنفاً، ثم أصبح المركز بمنزلة النادي يرتاده الراغبون في الاستماع أو ممارسة العزف على إحدى الآلات الموسيقية، ثم أسست الفرقة الموسيقية التي من خلالها وضع الأساس الأول للموسيقى الكويتية الحديثة، حيث جرى تسجيل أول الأعمال الموسيقية التي تحمل طابع التحضر والرقى إلى مستوى الموسيقى العصرية من خلال استديو مركز رعاية الفنون الشعبية، فقد سجل أول أعمال حمد الرقيب الغنائية، وهو لحن «فرحة العودة» من أداء شادي الخليج وكلمات أحمد العدواني:

صادت لنا الأيام فوق السفينة

مرة ممانا الريح ومرة علينا

بين السفر والغوص رحنا وجينا

ومهما تصير الحال ما قط شكيننا

يا ليلي وضـعنـا الروح عنده رهينة
لو كانت الأقـدار من صنع أيدينا
ما كان يوم فراق بيننا وبينه
أحنا على ذكراك سرنا ورسينا
وأحنا صدقنا الحب وأحنا وفينا
حقة علينا إن كان بعدك هويته

والمتتبع لكلمات هذا العمل سيلاحظ ارتباطه بالبيئة الكويتية بشكل وثيق جدا، وذلك من حيث الوصف والتعبير وانتقاء المفردات الشعرية القريبة من أحاسيس المجتمع الكويتي، الذي ارتبط بالبيئة البحرية ارتباطا وثيقا، فكان تقبل المجتمع الكويتي لهذا الفن الموسيقي الجديد رائعا، ويحمل بين طيات هذا التقبل الكثير من التشجيع والرغبة في الاستمرار في مثل هذه الأعمال. وهذه الكلمات للشاعر أحمد العدوان ولحن حمد الرجيب قد جاءت تعبيرا عن مشاعرهم من حيث كونهم كويتيين ينتمون إلى هذه الأرض. هذا في المقام الأول، ثم إن محاولة إقناع المجتمع لتقبل هذا الفن كان يتطلب مثل هذه الكلمات الشعرية التي تحاكي البيئة حول هذا المجتمع البسيط، فالغوص والسفر أمران أساسيان يقتات منهما كل فرد في المجتمع، ثم مخاطبة الأحاسيس من حيث الخوف والرغبة من رياح البحر التي لا ترحم، ومع ذلك نستمر في السفر والغوص متوكلين على الله. إلا أن الشاعر يستدرك في البيت الأخير ليؤكد أن الماضي لن يغيب عن البال مهما تقدمنا في أسلوب حياتنا وتحضرنا، وكأنه يقول للمجتمع: لا تتهيبوا التحضر والرقي، ولنتقدم إلى الأمام ونساير العالم المتحضر دون تردد منا، فالماضي سيظل ذكرى نقيس تحضرنا من خلاله، وحاضرنا يبقى يتيمنا من دونه.

تلك المعاني التي احتوتها تلك الكلمات كان لها الأثر الواضح في تقبل المجتمع لتلك الفنون الموسيقية الجديدة، وخاصة أن الموسيقى

المرافقة لهذا اللحن قد جاءت معبرة تماما من حيث الصياغة اللحنية التي ألّبت تلك الكلمات ثوبا جديدا، مع البعد بقصد أو من دون قصد عن نوعية الإيقاعات البحرية الكثيرة، فلو رافق أحد الإيقاعات البحرية هذا اللحن، لكان تقبل المجتمع لهذا اللحن - على ما أعتقد - أخف، وذلك أن المجتمع الكويتي وخاصة الرجال يستوعب الإيقاعات البحرية من حيث مكان أدائها الذي يرافق فنونا قد اقتصت بالأعمال البحرية على ظهر السفينة، وأداؤها بالشكل الجديد قد يولد لديهم نوعا من النفور وعدم الرضا، ولكن استخدام الإيقاع المرافق لهذا اللحن كان اختيارا موفقا ليس كإيقاع مناسب للحن فقط، بل كإيقاع يستخدم في الكويت لأول مرة، وهو إيقاع الوحدة الكبيرة، المعروف عنه الثقل والرزانة والوقار والبعد عن الابتذال، والحركات الراقصة، أما التسلسل النغمي الفئائي فقد انقسم إلى قسمين رئيسيين، أولهما البيت الشعري:

عادت لنا الأيام فوق السفينة

مرة ممانا الريح ومرة علينا

فقد اختص بأدائه الكورس أي مجموعة الأصوات، أما باقي أبيات الشعر فقد أداها شادي الخليج، على أن يكرر أداء الكورس بعد غناء كل بيت شعري.

ذلك من حيث الترتيب أو التسلسل المنطقي للوصلة الفئائية، أما من حيث الصياغة اللحنية التي يركب منها اللحن، فإن الانسيابية والتناسق المقامي كانا واضحين بحيث يشعر بالنقلات اللحنية كل من يستمع إليه، ففي جزء غناء الكورس صيغت هذه الفقرة من مقام يعرف بمقام الرست، ذلك مع التمهيد لغناء الكورس بمقدمة موسيقية تكونت من جزأين، الجزء الأول اعتمد الصياغة اللحنية المعروفة بصفة الفالت، أي الموسيقى التي لا يرافقها إيقاع، حيث أدته آلة الشيللو في المرة الأولى، وفي الإعادة للمرة الثانية،

أدته مجموعة الفرقة الموسيقية مع تطعيمه بصوت الكورس الذي اعتمد لفظ الأهات فقط. بعد ذلك، تبدأ مجموعة الفرقة الموسيقية برفقة الإيقاع لتؤدي الجزء الثاني من مقدمة الوصلة الفنائية التي تمهد لدخول غناء مجموعة الكورس.

إلى هنا، ومقام الرست قد أدى ما عليه، وحين وقت التغيير ليكون بصوت شادي الخليج الذي غنى من مقام يعرف بمقام البياتي على النوى للبيت الشعري:

بين السفروالغوص رحنا وجينا

ومهما تصير الحال ما قط شكينا

ويرافقه تصفيق إيقاعي كحلية أو زخرفة إيقاعية، ابتداءً من أداء الشطر الثاني لهذا البيت، ويستمر إلى نهاية غناء الشطر نفسه، على أن تسلم النهاية لغناء هذا البيت إلى مجموعة الكورس الذي يتسلم منه النهاية ليوصلها بإعادة غناء البيت الأول من الشعر.

وهكذا تستمر هذه الوصلة الفنائية بتلاقف بين شادي الخليج والمجموعة إلى أن تنتهي، على أن يتخلل ذلك التناوب لزومات أو فواصل موسيقية تكون مهمتها الأساسية التمهيد لشيء قادم أو قرب نهاية جزء معين، أو التمهيد للانتقال من مقام إلى آخر.

قصدت من التحليل الموسيقي السابق أن أبين مدى عمق وإصرار حمد الرجيب على الماضي قدما في تحديث الموسيقى الكويتية، مهما كلفه الأمر من مشقة ومهما واجه من اعتراضات قد تعرقل مسيرته الفنية، فالتسلسل السابق في عرض الوصلة الفنائية مع أسلوب الصياغة اللحنية يؤكد ذلك، مع تخوفه بأن المجتمع قد يكون غير مهيا لتقبل هذه القفزة في كيفية التعامل النغمي، فهو أحد أفراد هذا المجتمع، ولكن الواقع والمردود الفعلي للمجتمع الكويتي حول ما استمع إليه كان في مستوى فكره وتطلعه، الأمر الذي حداه أن يأخذ جانبا ليفتح المجال لمن يثق بهم من الفنانين، فهو قد وضع البذرة

الطيبة ليرويها رفاقه في درب الفنون الموسيقية الكويتية، فجاء أحمد باقر الذي خطا خطوة تعتبر جريئة في ذلك الوقت، حيث تعدى حدود التحديث في أسلوب الصياغة اللحنية ليتعامل مع الفنون الشعبية التي تعتبر خطأ أحمر لا يجوز تخطيه، حيث كانت حكرًا على من يتعامل معها من الفنانين الذين ينتمون إلى مهنة البحر، ففي الخمسينيات من القرن العشرين أو حتى الأربعينيات منه، قد انتهت هذه المهنة وأصبحت جزءًا من الماضي، ولكن الفكر النير، المتطلع إلى المستقبل بمنظار الحداثة والتغيير كان ديدن حمد الرقيب ورفاقه من الموسيقيين، حيث جاءت خطوة أحمد باقر الجريئة لتؤكد أن الماضي لا يمكن أن يموت، مهما تقدم بنا التحضر والثقافة والعلم، ومن الممكن إحياءه من جديد، ولكن بطريقة أبناء القرن العشرين الذين عايشوا فترة الاعتماد على البحر مصدرًا للرزق قبل الطفرة الاقتصادية التي شهدتها الكويت ابتداءً من ثلاثينيات القرن العشرين، فما الجديد الذي استحدثه أحمد باقر؟ وهل كان في مستوى ما تقدم به حمد الرقيب؟

في واقع الأمر، إن المقارنة بين عمل حمد الرقيب وعمل أحمد باقر، ستضعنا أمام حقيقة تؤكد من خلالها إصرار الاثنين على المضي قدما في تطوير الفنون الموسيقية الكويتية وعلى الأخص الشعبية منها، فحمد الرقيب إذا دخل مدخل التطوير من حيث الصياغة اللحنية وأسلوب الأداء اللحني مع التأكيد على شعبية الكلمات المغناة، فإن أحمد باقر قد دخل من باب تحرير الفنون الشعبية من قيد الماضي لتعيش بيننا من جديد، فاقبىس من اللحن القديم (لي خليل حسين) فكرة، ثم استعار منه جملة موسيقية كاملة المقومات اللحنية مع ما تحمله من كلمات مغناة، حيث صاغ على منوالها الشاعر أحمد العدوانى، وزاد على مطلعها باقي أبيات الشعر. إذن الخطوة جريئة.. وتحتاج ممن يتعامل معها دراية وخبرة

في نوعية وأصول أداء الفنون الشعبية وخاصة الفنون البحرية، فهم شباب قد عاصروا نهاية فترة الاعتماد على البحر كمصدر رزق للمجتمع الكويتي، وقد عايشوا تلك الفنون ولو في فترة صباهم، الأمر الذي أتاح الفرصة كي يتشربوا تلك الفنون لتتفاعل معها مواهبهم الموسيقية التي أنتجت لنا ما استمعنا إليه من فنون موسيقية في نهاية خمسينيات القرن العشرين وبداية الستينيات منه. وعلى هذا الأساس فإن اللحن الثاني الذي نقل الفنون الكويتية من شعبيتها إلى العصر الحديث والذي صاغه أحمد باقر، يعتبر النقلة النوعية الأولى التي جمعت في صياغتها الحداثة الصريحة والشعبية الصريحة من دون موارد في كيفية التعامل مع الفنون الشعبية، أي أن الاستعارة الحرفية من أحد الفنون الشعبية قد جرت بشكل واضح وصريح، والمعالجة الفنية لهذه الاستعارة قد أدبت بشكل يتماشى وتطلعات الفنان لمستقبله الموسيقي. ففي وصلة «لي خليل حسين» قد جرى استقطاع الآتي:

لي خليل حسين

يمجب الناظرين

جيت أنا أبغى وصاله

كود قلبه يلين

على أن استقطاعه قد جرى من دون زيادة أو نقصان، والمعالجة الفنية قد أتت من حيث توضيح النغمات المغناة عند المؤدي القديم، وضعها في إطار الأداء الموسيقي الحديث الذي ترافقه الآلات الموسيقية الكاملة العدد والعدة، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذا الجزء في الأداء القديم قد جرى بواسطة مجموعة البحارة، والأداء الحديث قد جرى بواسطة مجموعة الكورس. ولكن الاختلاف هنا يكمن في أن الأداء القديم يستمر في ترديد هذا الجزء بصوت مجموعة البحارة بالتوالي من دون توقف طوال الوصلة الفنائية،

حيث يؤدي النهام دوره الغنائي بشكل مستقل عن المجموعة، ولكنه مكمل بشكل أساسي في الوصلة الغنائية، أي أن الاثنين معا قد شكلا ثنائيا هرمونيا غاية في الروعة والتمازج الفني الذي قلما نجد مثله في عموم الفنون الشعبية، ليس في الدول العربية فقط بل في معظم بلدان العالم.

ذلك ما كان من هذا الجزء في الأداء القديم، ولكن هي الأداء الحديث الذي جرت معالجته على يد أحمد باقر، فقد اعتمد على هذا الجزء ليكون المحور الأساسي في العمل ككل، أي أن يؤدي هذا الجزء بعد نهاية كل كوبليه غنائي ويكون بمنزلة الاستمرار كما جاء في الأداء القديم. إلى هنا والمعالجة قد جرت من خلال الاستعارة ومن ثم صقلها وتشذيبها لتتماشى والأداء الحديث. ولكن ما الجديد غير ذلك في هذا العمل؟.. وهل التهذيب ونفض غبار الماضي عن هذا اللحن يكفيان لأن نطلق عليهما صفة الحداثة.. أم أن الحداثة تكمن في الجديد المضاف الذي يزيد من جمال اللحن القديم؟..

الحقيقة أن على المرء أن يكون صادقا من دون انحياز إلى هذا الطرف أو ذاك. فلو سألت أحد البحارة القدماء عن رأيه في هذا العمل من حيث المعالجة الفنية، فلن يجيبك الإجابة المقنعة أو يرفض هذا العمل بشكل عام من دون الرد أو التعليق، ذلك أن هذا الرجل قد جبل على أن يستمتع لهذا العمل من خلال حالة نفسية معينة قد تكون مرتبطة بعمل ما على ظهر السفينة، وغياب هذا العامل مع غياب الأسلوب القديم في أداء هذه الوصلة قد أفقدا العمل بالنسبة إليه أهم صفاته الأساسية، وعلى هذا الأساس يكون حكم رجل البحار على هذا العمل. ولكن لو سألت أحد شباب جيل الخمسينيات عن رأيه في هذا العمل، وهل يفضل الاستماع إليه بأسلوبه القديم أم بالأسلوب الحديث.. فستكون الإجابة في مصلحة العمل الحديث، ذلك أن الحالة النفسية لهذا الشاب قد اختلقت عنه

عند البحار، كما أن هذا الشاب لم يمارس عمل البحار ليشعر بشعوره، ثم إن المفهوم من الكلمات المغناة قريب من الشاب من حيث وضوح لفظها عن المؤدي الحديث، وبالتالي يكون الشعور بالحن الحديث أقرب إلى الشاب منه إلى البحار الذي شعر بالقديم أكثر من شعوره بالحديث.

لقد شعر أحمد باقر وحمد الرجيب بأنه لا بد من إقناع كبار السن قبل إقناع الشباب، ذلك أن التعامل النغمي عند الفنون القديمة يأتي في الدرجة الثانية بعد الإيقاع، والعملية بخلاف الفنون الحديثة التي عادت بين كفتي ميزان النغم والإيقاع، خاصة أن حمد الرجيب وأحمد باقر قد أسرفا في استخدام المقامات، هذا إن جاز لنا أن نصف أعمالهما واستخدامهما للمقامات بصفة الإسراف، ولكن كي يتم إقناع كبار السن بأعمالهما لا بد من عمل شيء يقرب تلك الأعمال إلى أحاسيسهم. فما كان من أحمد باقر إلا أن استخدم الإيقاع نفسه المستخدم في وصلة «لي خليل حسين» القديمة، وهو إيقاع يطلق عليه «شبيثي»، حيث طبق على وصلة «لي خليل حسين» الحديثة، فكان بعمله هذا يؤدي واجبا مهما بالنسبة إلى هذه الفنون مع جمل المستمع القديم ينتبه إلى هذا العمل من حيث الجانب الذي يحسه وهو الإيقاع الذي قد يجره إلى الاستمتاع بالعمل الحديث ككل. وهذا ما تحقق حيث استقبل هذا العمل بشيء من التحفظ في بادئ الأمر، ثم انطلق ليسمعه الكبير والصغير في السن.

لقد كان اختيار وصلة «فرحة العودة» ووصلة «لي خليل حسين» ومن ثم وصلة «هولو» أو العكس صحيح اختيارا موفقا في دفع الفنون القديمة لتكون في الصدارة دائما، مما حدا باقي الفنانين ليحذوا حذو حمد الرجيب وأحمد باقر، حيث بلغ عدد الوصلات التي عولجت فنيا في نهاية الستينيات أو حتى بداية السبعينيات من

القرن العشرين ما يزيد على تسعين أو خمسة وتسعين لحنا تقريبا، الأمر الذي أثرى المكتبة الموسيقية الكويتية، فمن أراد الاستماع لفن الأجداد فهو موجود في مكتبة الفنون الشعبية، ومن أراد الاستماع لهذا الفن المطور فعليه البحث في مكتبة الإذاعة الكويتية التي تزخر بمكتبتها بألوان الفنون الموسيقية.

لم يقف الأمر عند حدود رفع الفنون الشعبية من مستوى أدائها الساذج البسيط لتؤدي بعد معالجتها فنيا بواسطة الفرق الموسيقية ذات المستوى العالي من حيث إمكانات العازفين المهرة، بل تطورت الحال بعد ذلك ليصل الأمر إلى تعدد معالجة الوصلة الواحدة لتصل في بعض الحالات إلى أربع أو خمس محاولات كانت معظمها ناجحة، بل إن بعضا منها يشكل مرآة عكست مراحل تطور الأغنية الكويتية منذ ظهورها إلى آخر مرحلة وصلت إليها. فعلى سبيل المثال لا الحصر، هناك شعر عربي قد مر بعدة مراحل من حالات المعالجة الفنية، وجميعها عكست الحالة الثقافية والحضارية للمجتمع الكويتي. ففي شعر «ألا يا صبا نجد» للشاعر العربي ابن أبي دمينه تجسدت حمى التطور لتبدأ مراحلها من الأداء الشعبي البسيط، حيث يغني البحارة وصلة غنائية عبرت عن إحدى نويات العمل على ظهر السفينة بهذا الشعر، وكان الإيقاع المرافق لهذه الوصلة من النوع الذي يعرف بإيقاع «الحدادي حساوي»، ثم التقط عبدالله فضالة هذا الشعر ليؤديه على لحن الصوت العربي المعروف «متى يا كرام الحي» وكان يرافق أداء آلة العود والآلة الإيقاعية المعروفة بالمرواس، حيث سجل هذا العمل على أسطوانة حجرية في بداية القرن العشرين عندما ظهر اختراع الميكروفون والجرامافون.

وهنا يمكن القول بأن هذه المحاولة أولى المحاولات في مساهمة الفن الموسيقي الكويتي للتطور التكنولوجي، وهي محاولة متواضعة نوعا ما من حيث المعالجة الفنية لهذا الشعر، ولكنها تشكل قفزة

صحيحة نحو المستقبل، حيث ظل هذا الشعر حبيس الأسطوانة الحجرية بتسجيلها المتواضع ذي التسجيل الضوئي الرديء منذ ذلك التاريخ، أي بداية القرن العشرين تقريبا إلى نهاية الخمسينيات أو بداية الستينيات من القرن العشرين تقريبا، حيث انتبه إلى هذا الشعر المطرب محمود الكويتي الذي أعاد تسجيل صوت «ألا يا صبا نجد» بلحن «متى يا كرام الحي» أيضا، ولكن في هذه المرة كان الأداء الموسيقي مختلفا عنه في أداء عبدالله فضالة، وذلك من حيث التحضير الجيد لهذا الشعر واللحن، فجعل له مقدمة موسيقية وفواصل لحنية بين أبيات الشعر، ثم خاتمة الصوت التي تعرف بالتوشيع. هذا من حيث السيناريو، أما الإخراج الموسيقي فقد كان من حيث التطبيق يعتمد على فرقة موسيقية كاملة العدد والعدة بخلاف التطبيق لدى عبدالله فضالة. هنا تعتبر المرحلة الثانية قد انتهت على يد محمود الكويتي، ثم تأتي المرحلة الثالثة لشعر «ألا يا صبا نجد» على يد أحمد الزنجباري ومن أداء عوض دوخي لينسفا اللحن القديم «متى يا كرام الحي» ليجدا له لحنا جديدا مستقلا لا علاقة له بالألحان القديمة. وهنا تتضح عملية التطور النغمي في صياغة الألحان، فالخلق الجديد للجمل الموسيقية الفنائية مع التسلسل الأدائي الذي بدأ بمقدمة موسيقية ذات مستوى عالي الجودة ثم الفواصل الموسيقية بين أبيات الشعر، كلها مجتمعة قد عبرت عن المستوى الراقي الذي وصلت إليه الموسيقى الكويتية، ثم تأتي مرحلة التطبيق العملي والتسجيل لتتم على فرقة موسيقية قد وزع اللحن عليها بشكل متناغم يوحى برقي فكر التعامل مع الآلات الموسيقية، كما أن رزانة إيقاع الصوت العربي المعروف عنه الثقل والبطء في الضربات الإيقاعية قد زاد هذا اللحن جماله ووقاره. ولنا أن نسأل: هل ظل هذا اللحن حبيس الحدود الكويتية؟ حقيقة الأمر بعد هذه المعالجة الفنية الموسيقية الراقية في التعامل النغمي

من قبل أحمد الزنجباري والأداء الرائع لمعوض دوخي، لا يمكن لمثل هذا النوع من الألحان أن يكون حبيس الحدود، فالفن لا مكان له ولا ملكية خاصة تحجز على الآخرين سماعه. ففي بداية الستينيات من القرن العشرين شهدت الكويت طفرة فنية شملت كل عناصر الفنون الكويتية، منها حضور الكثيرين من الفنانين العرب إلى الكويت كان منهم الفنانة العراقية مائدة نزهت التي اختارت غناء صوت «ألا يا صبا نجد» لشهرته على مستوى دول الخليج والدول المجاورة للكويت. ولقد عانت الفنانة مائدة نزهت كثيرا كي يسجل هذا الصوت، فمع كون هذه الفنانة ذات مستوى عال من المقدرة الفنية الموسيقية، إلا أن هذا الصوت قد وضعها في موضع لا تحسد عليه، حيث كان الأداء الإيقاعي بالنسبة إليها شيئا جديدا، الأمر الذي جعلها تترنح في بعض مواقع لحن «ألا يا صبا نجد»، وهذا يدلنا على قوة هذا اللحن من حيث الصياغة اللحنية والحبكة النغمية بالنسبة إلى الإيقاع. ومهما كان من هذا اللحن وأداء مائدة نزهت، فإننا نصل إلى قناعة بأن الفنون الكويتية قد وصلت إلى قمة عطائها الفني الموسيقي بفضل مجهود حمد الرقيب الذي وضع الأسس الحديثة للموسيقى الكويتية، مع توفير العامل المهم في تنفيذ تلك الفنون وهو تأسيس الفرقة الموسيقية، فلولا وجود هذه الفرقة لكان الفن الموسيقي الكويتي ما زال يزحف ليصل إلى هذا المستوى، أو قد يبطل من تقدمه، فحمد الرقيب يؤسس ويضع القواعد للبناء ثم يترك الباقي لاستكمال هذا البناء، فقد أسس مركز رعاية الفنون الشعبية، وشكل فريق إدارته الذي بذل المجهود الطيب في جمع الفنون الشعبية وتسجيلها، ثم أسس الفرقة الموسيقية لينفذ عليها أعماله التي فتحت الباب على مصراعيه لدخول باقي الفنانين. فهذان العاملان في التأسيس قد وضع حمد الرقيب من خلالهما أهم عوامل النهوض والتقدم والتحضر بالنسبة

إلى الفنون الموسيقية، ثم ترك عامل الوقت ليتفاعل معه باقي الفنانين. على أنه ظل يراقب عن بعد التطورات التي تطرأ عليه، فإن احتاج الأمر إلى تدخل منه فعل، وإذا تدخل في أمر ما كان تدخله في صورة إبداء الرأي الذي غالباً ما يكون في مصلحة الفنون الموسيقية، ثم إن انتقاله من الكويت ليكون سفيراً لبلده في القاهرة قد أبعدته عن المراقبة القريبة والمؤثرة في المسار الفني الموسيقي، إلا أنه ظل يراقب عن بعد ما يحدث وما يطرأ على مستوى الساحة الفنية الموسيقية الكويتية خاصة والعربية عامة، فإذا كان مركز رعاية الفنون الشعبية قد نتج عنه شبه ناد للفنانين الذي أصبح فيما بعد جمعية الفنانين، فإن هذه الجمعية قد مهدت الطريق لتأسيس معهد الدراسات الموسيقية الذي لحقه بعد الافتتاح بأربع سنوات المعهد العالي للفنون الموسيقية.

هذا الفكر والرقي المتدرج من بساطة الفنون الشعبية في أداؤها وأسلوب صياغتها النغمي إلى وقت افتتاح المعهد العالي للفنون الموسيقية، إن دل على شيء فإنما يدل ويؤكد أن نظرة هذا الرجل الذي أفتى حياته في سبيل الرقي بهذا الفن قد تخطت زمنها، فلقد نال هذا الرجل شرف الريادة لأكثر أنواع الفنون تأثيراً وتغفلاً في المجتمعات وهي فنون المسرح والموسيقى، فلقد وضع الأسس الحديثة الأولى لهذين الفنين ومارسهما عملياً، وهو جدير بأن يحصل على لقب فتان العصر الحديث.

حمد الرجيب والقيادة الفنية

لقد استمعت ملياً للمقابلة التي أجراها تلفزيون الكويت مع حمد الرجيب في عام ١٩٩٣، إذ كان في حيرة مما آلت إليه الفنون الموسيقية اليوم، وكان مقتنعاً بضرورة مواكبة التطور الذي استعد له العالم منذ نهايات القرن العشرين، وأن الأرضية مهيأة لدخولنا القرن الواحد والعشرين دون مشاكل تعترض التطور في هذا المجال

أو ذاك، ومثلما كانت قناعته بأهمية اللحاق بركب التقدم في النصف الأول من القرن العشرين، كانت النظرة نفسها في نهايات القرن العشرين، ولكن الفارق هنا يكمن في أنه كان في السابق في موقع القيادي، ولكن بعد عودته من عمله الدبلوماسي واستقراره في الكويت وجد أن الساحة الفنية أصبحت مفايرة للساحة الفنية التي تركها في بدايات النصف الثاني من القرن العشرين، ليس من حيث الفنون الموسيقية أو المسرحية التي تطرح من حيث المستوى أو الجودة فقط، بل من حيث القيادة والتوجيه الذي يحدد المعالم الثقافية للمجتمعات، ثم إن التوجيه السليم من قبل القيادات هو المؤثر الأساسي في رقي المجتمع.

عندما كان حمد الرجيب في موقعه القيادي للفنون الموسيقية والمسرحية، كان بيده القرار الذي أحدث ثورة في عالم النغم الكويتي، ولكن حمد الرجيب في تسعينيات القرن العشرين لا يملك هذا القرار الذي يستطيع من خلاله أن يغير أو يوجه ما يراه مناسباً أو غير مناسب، وهذا ليس ضعفاً من حمد الرجيب أو تراخياً منه، لكنه انفلات الأمر ممن أوكل الأمر إليهم من الفنانين، أو قل عدم الدراية الإدارية من قبل القيادات التي تسلمت منه القيادة. ولا أريد أن أوجه اللوم إلى هذا أو ذاك، فالقيادة كانت جماعية، والقيادة الجماعية كما نعرف تفرق المركب، والذي زاد الطين بلة أن هذه القيادة لم يكن بيدها قرار، فالقرار قد انتقل منها ليكون بيد الدولة ممثلة في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. ثم إن تلك القيادة لم تخلف الكثير من التلاميذ الذين ربما سيؤثرون في مسار الحركة الفنية على مستوى الساحة الفنية حين أدخلوها من الأساتذة، ثم إن زحمة وسرعة توارده وتلاحق عناصر الثقافة الجديدة في نهاية القرن العشرين أربكت الشباب الذين لم يتشربوا ما يكفي من فنون آبائهم وأساتذتهم، وعلى هذا وذاك فإن سياسة

الدولة غير واضحة المعالم فيما تريده أو ترفضه من فنون، فمالك القرار هو الدولة، والدولة عندما تحجر أو تطلق أيدي القائمين على رعاية الفنون كما جاء في نص الدستور الكويتي مادة ١٤ (ترعى الدولة العلوم والآداب والفنون وتشجع البحث العلمي) فسيكون لذلك الأثر الواضح. ولكن دور الدولة غائب والحبل على الغارب (١١) بالنسبة إلى الفنون عامة، أي أن التوجيه والقياس من قبل الدولة غير موجودين بخلاف القيادة السابقة التي كان بيدها القرار الذي أوصل الفنون إلى هذا المستوى الراقي. وحمد الرجيب عندما أستمع إليه في هذا اللقاء يتحسر مرة ومرة يتألم مرة وأخرى يتأمل، أشعر من خلال مشاعره تلك بأن المستقبل بيد هؤلاء الشباب الذين يعذروهم في هذا التخبط الذي هم فيه، ولم أسمع منه كلمة تذر ضد الشباب، بل كان يعمم المسؤولية لهبوط المستوى الفني للفنون العربية بعامة، ويعزو ذلك إلى هجوم تلك التكنولوجيا الجديدة مع انفتاح الأثير بشكل غير متوقع ليربط العالم بشبكة من الاتصالات المرئية والمسموعة، فحمد الرجيب مع الانفتاح والتقدم، ولكن في الوقت نفسه لا بد من الانضباط والتوجيه من قبل الكبير للصغير، ولا ندع الأمور تسير وفق الأهواء، فالطفل لا بد من الأخذ بيده قبل أن يتعلم الوقوف ليخطو الخطوات الأولى، والشباب قد تعلموا الوقوف قبل الألوان من دون المساعدة، وهذا ما جعلهم في تخبط مستمر وما زالوا في هذا التخبط.

تكنولوجيا الفنون الموسيقية الحديثة

المتتبع لمسيرة الفنون الموسيقية الكويتية الحديثة، وأقصد بالحدث تلك الموسيقى التي ظهرت في أواخر الخمسينيات من القرن العشرين، وصولاً إلى الوقت الحاضر، سيلاحظ بشكل واضح التأثير والتأثر في الكثير من المعطيات التكنولوجية، سواء البدائية منها أو المتقدمة لوقتنا الحاضر. فمن حيث الأساليب الهندسية

للتسجيل الصوتي كانت الأجهزة الحديثة تحت متناول يدي الفنان، فقد كان استديو مركز رعاية الفنون الشعبية، حيث كان مسرحاً قبل أن يكون استديو، يؤدي الغرض منه. هذا المسرح أو الاستديو مجهز بأحدث الأجهزة المتوافرة في ذلك الوقت، فقد كانت الميكروفونات ذات حساسية عالية في ذلك الوقت، وكانت الماكينات التي تدير الأشرطة بأحجام كبيرة قد تصل إلى مقاس مربع (٧٠ سم × ٧٠ سم)، والأشرطة ذات أحجام ريل كبيرة، ثم المكسر الذي يتراوح حجمه في مربع مستطيل ما بين «المترين × متر أو يزيد أو يقل»، والذي يجمع هذه الأجهزة بعضها مع بعض ويدار من خلاله عمل الاستديو.

هذه الإمكانيات البسيطة نسبياً لما هو موجود اليوم، قد أنتجت من الأعمال الفنية الموسيقية ما لا ينسى أو يمحي من الذاكرة لبناء هذا الوطن، حيث بذلوا من الجهد والعرق ما يعجز عنه شباب اليوم. ففي حكاية بسيطة قد حكاها حمد الرجيب وأكدها أحمد باقر، أن أول دخول لتكنولوجيا المونتاج (١٢) كان من خلال لحن «لي خليل حسين» المسجل في استديو مركز رعاية الفنون الشعبية في سنة ١٩٥٦م. فعملية التسجيل القديمة كانت تجري بشكل مختلف عنه اليوم، فبعد التدريبات على اللحن بكامل الفرقة الموسيقية مع الملحن وبوجود المطرب، يبدأ التسجيل من أول اللحن إلى آخره من دون توقف، فخلال سير اللحن وأثناء التسجيل قد يحدث خطأ ما من أحد الموسيقيين، أو أن المطرب قد أخطأ في أداء حرف ما، أو أنه عجز في هذه اللحظة عن بلوغ الكمال في الأداء أو أي خطأ يحصل أثناء سير اللحن، عندها تقف الفرقة بكاملها عن الاستمرار في أداء اللحن ليعاد التسجيل من البداية مرة أخرى. ففي هذا النظام جهود يبذلها الجميع للوصول باللحن إلى مرحلة الكمال، ولا يكون هناك تدمير من الموسيقيين، بل إن الأمر بالنسبة إليهم أصبح طبعياً.

ولكن عندما يبدأ العمل في نظام المونتاج ويحدث الخطأ من أي كان، يعاد الجزء الذي حدث فيه الخطأ أو أن يعاد ما قبل الخطأ بقليل أو أن يحدد من قبل الكترول موضع الإعادة، ثم يستكمل باقي اللحن من مكان الإعادة. وفي حال الخطأ الثاني في مكان يختلف عن الخطأ الأول تجرى عليه العملية نفسها من حيث مكان الإعادة. بعد إتمام عملية التسجيل بشكل نهائي، تجرى عملية الحذف للجزء الخطأ ويلصق مكانه الجزء المعدل، وهكذا يتم اللحن من حيث الهندسة الصوتية.

يروى حمد الرجب قصة دخول المونتاج إلى الكويت فيقول:
أنهينا العمل في أغنية «لي خليل حسين» لأحمد باقر في حوالي الساعة الثانية عشرة ليلا وذهب كل منا إلى بيته، وفي صباح اليوم التالي وفي حوالي الساعة التاسعة عدنا إلى الاستديو لنجد أحمد باقر يعمل بجهد واجتهاد، فقلت له أراك قد داومت مبكرا، فرد علي بقوله لم أذهب إلى البيت منذ الليلة الماضية، فسألته ماذا تفعل؟ فقال أعمل مونتاجا للحن «لي خليل حسين»، فتمعجت من إصراره على بلوغ الهدف والمحاولة في تطبيق كل جديد يصل إليه الفنان.
ويكمل أحمد باقر باقي قصة المونتاج بقوله:

«كنت في مصر للدراسة، وبطبيعة الحال نحاول الاتصال بالفنانين المصريين، فكنت في زيارة لاستديو الأهرام ولاحظت مهندس الصوت وهو من السودان يعمل بجهد واجتهاد في عملية القص واللصق لشريط مركب على مسجل، فسألته من باب الفضول ماذا تفعل؟ فقال أعمل مونتاجا لهذه الأغنية، فأخذت ألاحظ عمله بدقة إلى أن فهمت من تلك الملاحظة طريقة عمل المونتاج، وحينما عدت إلى الكويت كانت «لي خليل حسين» أولى الأغاني التي أجريت عليها عملية المونتاج، ومنذ ذلك الوقت أصبح التسجيل لأي وصلة غنائية غاية في اليسر والسهولة. وما كانت جلستي منذ الساعة

الثانية عشرة ليلاً إلى التاسعة صباحاً إلا تدريباً ودراسة عملية تكملت بالنجاح في نهاية المطاف».

ولولا تلك المحاولات وتلك التجارب والجرأة في الدخول إلى مجالات العلم والمعرفة لشباب النصف الأول للقرن العشرين لما توصلنا اليوم إلى كيفية التعامل مع جهاز الكمبيوتر وما يحمله من برامج قد تمدت في تنوعها وإمكاناتها المقدرة البشرية في تنفيذ المراد تنفيذها. فلا يلوم حمد الرجيب أو غيره شباب هذا الوقت، وهذا ليس رأيي الشخصي فقط، بل رأي حمد الرجيب نفسه، فهو لا يلوم الشباب الذي ضاع فيما بين القديم الذي لا يعرف كيف التعامل معه والجديد الذي لا يستطيع استيعابه في الوقت المناسب لسرعة المتغيرات التي تطرأ عليه. فمنذ نهايات القرن العشرين بدأت بشائر معطيات القرن الواحد والعشرين، وذلك من حيث المتغيرات الفكرية التي أوجدتها بعض البرامج التي يدار العمل فيها من خلال الكمبيوتر. ففي السابق ذكرنا ميكنة التسلسل في عملية التسجيل للوصلة الفنائية لدى النظام القديم، ولكن سمة التطور واللاحاق بركب حضارة القرن الواحد والعشرين فرضت علينا أسلوب التسجيل الذي يختلف عن القديم من حيث الميكنة في تسلسل عملية التسجيل والمكان وأجهزة الكمبيوتر والبرامج الموسيقية التي ما زالت في طور التحسين أو التجديد. كل هذه العوامل قد خلقت لدينا، منذ دخولها الساحة الفنية الكويتية والعربية بشكل عام، شعوراً - نحن الموسيقيين - أو على الأقل لدي أنا شخصياً بأن هناك جديداً قادماً، ولكن ما هو؟ وكيف ستصل الفنون الموسيقية إلى قممتها مرة أخرى من خلال تلك العوامل؟ كل هذه الأسئلة وغيرها كثير ستجيب عنها الأيام أو السنين القادمة، مع الأخذ بعين الاعتبار أن كل جديد يطرأ على الساحة الفنية لا بد من التعامل معه ليس للعلم فقط بل لمحاولة إخضاعه لما يتناسب وموسيقانا، سواء

الكويتية أو الخليجية أو العربية، ففي كل الأحوال سيكون هناك خلل أو نقص أو عدم رضا عما أنتج من فنون موسيقية وذلك بسبب قلة المعرفة، والدراية الواعية التي تعود بالنفع على الموسيقى العربية أو الخليجية. ونحن معشر الموسيقيين لو رفضنا الدخول في مجالات الفن الحديث بأجهزته وبرامجه الموسيقية والهندسية من حيث الهندسة الصوتية، فسنكون في معزل عن العالم المتحضر اليوم، مع العلم بأن معظم المتعاملين مع هذه البرامج الموسيقية قد دخلوها من باب العلم بالشئ الذي أعطاهم خبرة لا بأس بها من حيث كيفية التعامل معها من دون الدخول في دراسة أكاديمية، مما ساعد على هبوط المستوى الفني للموسيقى العربية عامة، خاصة أن كل هذه الأجهزة وما يتبعها من برامج موسيقية قد صممت لخدمة الموسيقى الغربية قبل أن تكون في خدمة الموسيقى العربية، مما زاد الطين بلة وساعد على اختفاء معظم المقامات العربية التي تشكل الألوان التي يتركب منها أي لحن موسيقي، حيث اقتصر الأمر على استخدام المقامات التي تتماشى والموسيقى الغربية والعربية فقط، وهي مقامات تعتبر ضعيفة وتخلو من الدرجات الموسيقية المعروفة باسم «السيكا»، وهذا ما نوه عنه حمد الرجب عندما سئل عن رأيه فيما هو حاصل اليوم... فقد أجاب بشكل عام دون إلقاء اللوم على الشباب بأن هذا الزمن هو لهم ولا حق لنا أن نتدخل فيما يختارونه وما لا يختارونه، على أن التمني كان في مصلحة الشباب الذي قالها بصريح العبارة «أمل بأن ينصلح الوضع».

على كل حال إن التباين في اختلاف طرق التسجيل فيما بين الأسلوب القديم والأسلوب الحديث لم يكن السبب الأساسي في الهبوط بمستوى الفنون الموسيقية بل الكيفية في التعامل مع هذه البرامج والأجهزة، ففي عملية التسجيل الحديثة هناك طريقتان: الأولى أن يكون التسجيل بشكل حي أي من خلال عازفين على

الألات المختلفة. والطريقة الثانية أن يجري التسجيل عن طريق برامج موسيقية تعطي المتعامل مع الكمبيوتر إمكانيات فنية قد تفوق في تكتيكها الإمكانيات البشرية، أي أن التنفيذ يتم في شكل إنسان آلي لا إحساس له.

أما في الطريقة الأولى فإن التفكير والتسجيل الفردي لمجاميع الألات الموسيقية قد أفقدا العمل الروح الجماعية التي تخلق للعمل نكهته الخاصة، وذلك أن التسجيل يجري بشكل منفرد من حيث نوعية الألات الموسيقية التي يتكون منها اللحن. فلو افترضنا على سبيل المثال بأن هذا اللحن أو ذاك مكون من عازفي آلة الكمان وعزف شيللو وناي بالإضافة إلى عازفي الإيقاع، فإن التسجيل يجري بالشكل التالي:

يجري اختيار عازفين أو أربعة يقلون أو يزيدون قليلا من عازفي الكمان، ثم يبدأ تنفيذ اللحن من دون حضور المطرب ومن دون عمل التدريبات اللازمة، اللهم سوى المرور على اللحن بقصد معرفة مسالكه ومواقع الغناء واللزمات والفواصل الموسيقية، بعد ذلك يبدأ التسجيل ليعرف اللحن من بدايته إلى نهايته للمرة الأولى ليسجل على خط يعرف بمصطلح «تراك»، ثم يعاد اللحن مرة ثانية من بدايته إلى نهايته ليسجل على خط منفصل عن الأول ليكون «التراك الثاني»، ثم يعاد اللحن مرة ثالثة من بدايته إلى نهايته ليسجل على خط منفصل عن الأول والثاني ليكون «التراك الثالث». وقد تصل الإعادات إلى خمس مرات أو ست مرات، ولكل إعادة تراك خاص بها، فلو افترضنا أن عدد العازفين أربعة، والإعادات أربع مرات، فإن المسموع الصوتي سيكون ضخما بحيث يخيّل إلى السامع أنه يستمع إلى ١٦ عازفا على آلة الكمان، وهم في الأصل أربعة عازفين فقط، ثم يأتي دور العازفين على آلة الشيللو لتجري الطريقة نفسها التي تعامل معها عازفو الكلمات ثم دور عازف الناي

ثم عازف الإيقاع. وفي النهاية، عن طريق التعامل مع البرنامج الذي جرى من خلاله تسجيل العمل، تجري عملية خلط ما سجل ليكون جاهزا بعد ذلك ليضاف صوت المطرب على خط منفصل عن العازفين، وبذلك يكون العمل جاهزا ليذاع.

هذه الطريقة في تنفيذ اللحن قد تستغرق أياما أو ساعات، لكنها طريقة قد ساهمت في تفكيك العازفين بعضهم عن بعض ليفقد العمل بالتالي الخلق الحسي في اللحن. ففي طريقة التسجيل القديم هناك حس ومشاعر قد اختلط بعضها ببعض لتكوين نكهة وطعم ومزاج حي، أما في الطريقة الحديثة فإن النكهة التي تميز هذا اللحن عن ذاك قد اختفت كليا، وأصبح العمل خاليا من الحس النغمي الذي يضفي على اللحن رونقا وجمالا وروحا.

تلك هي الطريقة الحديثة الأولى لتسجيل الأعمال الموسيقية، أما الطريقة الثانية فإن التعامل النغمي يجري من أوله إلى آخره عن طريق الكمبيوتر، بالإضافة إلى أجهزة أخرى مثل آلة الأورج وغيرها من الأجهزة التي يستعان بها لتزويد اللحن بأصوات ومؤثرات قد فاقت في إمكاناتها الصوتية ما للبشر من مقدرة. ففي هذه الطريقة يكون العازف ومنفذ اللحن شخصا واحدا، وهو الذي يقوم بعمل العازفين كل بآلته. فالتعامل الحديث مع البرامج الموسيقية أو حتى البرامج التي يكون أساس تعاملها التسجيل فقط أو التسجيل مع إضافات أخرى، كل تلك البرامج تتيح للمستخدم إمكان تغيير صوت الآلة من صوتها الطبيعي لنستمع لصوت آلة أخرى. فعلى سبيل المثال، إن كنت في الأصل عازفا على آلة الكمان، فبإمكانك عزف اللحن المراد تنفيذه على كمان كهربائي يعمل بواسطة ما يعرف بـ (المدى) وتسجيل العمل بواسطة هذا الكمان، ثم أكرر تسجيله مثلما يحدث في الطريقة الأولى. بعد الانتهاء من صوت الكمان ينتقل المنفذ بواسطة الكمان الكهربائي نفسه ليسجل أو

يعمل عملية نسخ على خط آخر هو «التراك» للحن نفسه ولكن باختلاف الصوت ليكون صوت آلة الشيللو على سبيل المثال، وذلك عن طريق إعطاء البرنامج أمرا لتظهر نافذة يجري من خلالها اختيار صوت آلة الشيللو وهكذا.. إلى أن يجري الانتهاء من العمل بشكله النهائي من حيث الآلات الموسيقية، يتبقى صوت المطرب الذي تجري إضافته بعد الخطوات السابقة. وإذا لم يكن المتعامل مع هذه البرامج عازفا على إحدى الآلات الموسيقية ذات الوسيط المعروف بـ «المدى» فإن بإمكانه كتابة العمل كقوطة موسيقية، ثم إعطاء البرنامج أمر العزف ليعزف الكمبيوتر ما تمت كتابته، وله أن يغير أو يضيف أو يدمج الأصوات كما شاء، فالخيارات مفتوحة والمتحكم في العملية من أولها إلى نهايتها هي الرغبة والذوق في توليف هذه الآلات بعضها ببعض.

خلاصة الموضوع هي أن الممكن وغير الممكن في الموسيقى قد استبيح والباقي يعود إلى التعامل مع هذه الأجهزة، وعليه يجب أن يكون العمل بشكل أكثر من المجتهد بعمله ليصل إلى القناعة من الآخرين لا أن يكفي بقناعة نفسه فقط. وحمد الرجيب عندما أحجم عن التعليق بشكل صريح حول رأيه فيما هو حاصل اليوم أو بالأمس القريب، إنما كان يرجع إلى قناعته بأهمية التطوير ومسايرة الزمن، ولكن هذا التطوير وهذه المسايرة للزمن لا بد من أن يخضعا لما يتناسب وموسيقى المجتمع.

موسيقى حمد الرجيب

لم يعتمد حمد الرجيب مبدأ الكم من حيث الإنتاج الموسيقي، بل اعتمد مبدأ الجودة والأصالة في إنتاجه النغمي، فطوال حياته الفنية لم ينتج لنا إلا القليل من الألحان بالنسبة إلى إنتاج من كان معه من الفنانين، على أن الإنتاج على رغم قلته كان يتسم بالقوة والغزارة النغمية والجرأة في الطرح والفكر، فعدد ما أنتجه حمد

الرجيب من الألحان يقدر بـ ١٠ ألحان، منها أربع قطع من الموسيقى
النغمية هي:

- ١ - موسيقى عودة.
 - ٢ - موسيقى البوشية.
 - ٣ - موسيقى تحية.
 - ٤ - موسيقى رقصة الصبايا.
- والباقى وصلات غنائية أداها كل من:
- ١ - شادي الخليج في فرحة العودة.
 - ٢ - غريد الشاطئ في جودي ويا ساحل الفنتاس.
 - ٣ - دارنا قبائل عرض بصوت مجموعة (كورال).
 - ٤ - عبدالحليم حافظ في يا فرحة السمار.
 - ٥ - نجات الصغيرة في يا ساحل الفنتاس.
 - ٦ - محمود الإدريسي لم أستدل على وصلته الغنائية.

وليسعقني من لديه فكرة عن لحن لم آت على ذكره، على أن
لحمد الرجيب ألحانا لم تشأ الظروف أن يجري تنفيذها بالشكل
المرضي بالنسبة إليه، فلقد استمعت إليه مرة يتحدث حول تنفيذ
أحد أعماله بقوله: أسندت لأحمد فؤاد حسن (١٣) لحنًا ليقوم
بتنفيذه، إلا أنني عندما استمعت إليه بعد الانتهاء من التسجيل لم
أعرف إن كان هذا لحنى أم لحنه هو - يقصد أحمد فؤاد حسن -
وذلك من كثرة ما أدخل عليه من الإضافات، فما كان مني إلا رفض
هذا العمل جملة وتفصيلاً ولم تتم إذاعة هذا اللحن.

فمن مثل هذه المواقف والقناعات بأهمية أن يكون العمل خالصاً
له ويعبر عن أحاسيسه وفكره، ظهر حمد الرجيب بأعماله التي
عبرت بكل صدق عن أصل هذا الرجل، فالتحليل الموسيقي
والشعري لأي عمل من أعماله يظهر لنا الكثير من الحقائق التي
تشير إلى إخلاص هذا الرجل لبلده وفنه، ونلاحظ ذلك في اختياره

للكلمات المفنأة أو الشعر الذي صاغه صديقه المخلص أحمد العدواني، فمن خلال النظرة الفاحصة إلى كلمات الأغاني التي لحنها حمد الرجيبي، سنجد أن الفكرة والكلمات التي عبرت عنها تدور معظمها حول الكويت كأرض وبيئة ومجتمع متمسك ومعتز بتاريخه البحري، فكلمات الوصلة الفنائية «فرحة العودة» ركزت بشكل واضح على ذكرى أيام الغوص والسفر والعمل على ظهر السفينة. أما الصياغة اللحنية فقد عبرت عن الحداثة في أسلوب صياغة الجمل اللحنية لهذه الوصلة الفنائية، حيث صاغ اللحن بشكل أساسي أو الأرضية التي بني عليها اللحن من مقام الراسـت وغنّي الشطران الأول والثاني من البيت الأول على المقام نفسه (الراسـت)، الذي يعتبر المذهب لهذه الوصلة والأساسي في اللحن الذي يعاد بعد كل بيت شعري، حيث أديت بأصوات مجموعة الكورس:

صادت لنا الأيام فوق السفينة

مرة مـانا الريح ومرة علينا

وفي غناء شادي الخليج الفردي للشطرين الثالث والرابع من البيت الأول:

بين السفر والغوص رحنا وجينا

ومهما تصير الحال ما قطـشـكينا

ما كان يوم فراق بيننا وبينه

انتقل الغناء من مقام الراسـت ليؤدي على جنس مقام البياتي على النوى، وهذه النقلة في نوعية المقام أعطت سير اللحن طعما آخر مع التأكيد على أن عصر أسلوب الصياغة القديم في اللحن الشعبي الذي انحصر في مقام واحد قد انتهى، حيث تبادل الغناء شادي الخليج ومجموعة الأصوات للشطر الرابع ليختم هذا الجزء أو هذا البيت من الشعر بإعادة غناء المذهب.

بانتهاه غناء المذهب بصوت الكورس يبدأ فاصل موسيقي ليمهد
للغناء في البيت الثاني من الشعر:

يا ليلي وضـعنـا الروح عنده رهينة
لو كانت الأقـسـدار من صنع ايدينا
ما كان يوم فراق بيتنا وبينه

ففي هذا البيت صيغ لحن الغناء من الطبقات العليا لمقام
الراست، حيث أدى شادي الخليج هذا الجزء منفردا من دون
مرافقة الكورس مع الهبوط إلى الطبقة السفلى من مقام الراست
ابتداء من الشطر الثالث من البيت الثاني ليمهد الطريق للعودة إلى
غناء المذهب، عن طريق لزمة موسيقية سلمت النهاية من شادي
الخليج إلى مجموعة الكورس، وفي نهاية غناء المذهب تبدأ موسيقى
الكوبليه الثالث التي صيغت من مقام حجاز كار لتمهد لدخول غناء
شادي الخليج الذي غنى من المقام نفسه في الشطر الأول للبيت
الثالث الذي طعم بصوت المجموع في لفظ هلا يالله، وأعيد غناؤه
ثلاث مرات في كل مرة تختلف فيها النهاية أو القفلة، وفي نهاية
المرّة الثالثة تظهر لزمة موسيقية تمهد للعودة إلى مقام البياتي على
النوى ليغنى بعدها الشطر الثاني من البيت الثالث، ويستمر بهذا
المقام في كل إعاداته ليختم الغناء في الشطر الثالث على مقام
الراست الذي يمهد لدخول غناء المذهب بصوت الكورس:

احنا على ذكـراك سرنا ورسينا
واحنا صدقنا الحب واحنا وفينا
حقك علينا إن كان بعدك هوينه

وفي نهاية العمل بشكله النهائي تتم القفلة بشكل درامي متبادل
بين الموسيقى وأصوات مجموعة الكورس الذي يتخذ من الآهات
لفظا يؤدي من خلاله، على أن هذه القفلة قد تمت بخلاف ما بدأت
به الوصلة الغنائية التي كانت في الأساس من مقام الراست، حيث

جرت النهاية بواسطة الآهات على مقام حجاز كار لتنتهي الوصلة بشكل تناقص تدريجي للصوت المسموع من القوي إلى الضعيف ليتلاشى في النهاية، وهذا تصوير غاية في الجمال، وكأن السفينة أو القافلة قد جدت في سيرها لتختفي عن الأنظار.

هذا نموذج قد جرى تحليله بشكل موجز من دون الدخول في متاهات العملية التحليلية والمصطلحات الفنية الموسيقية التي لا يفهمها إلا الموسيقيون، خاصة أنني أخطب القارئ الكريم لمجرد توصيل معلومة حول هذا الرجل الذي فتح الباب على مصراعيه لدخول العلم والثقافة والتحضر التي عمت الكويت منذ نهايات النصف الأول للقرن العشرين.

فرمان الغوص

من مقام الراست

الشعر: أحمد البدوي
الكتاب: أحمد الجب
الغناء: شادي الحليم (وغيره)

Declamando

Handwritten musical score for a piece titled "Allegretto" in 3/4 time. The score is written on ten staves. The melody is in the upper staves, and the piano accompaniment is in the lower staves. The lyrics are in Arabic, and the tempo is marked "Allegretto" with a tempo of 116. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "piano" and "f".

Lyrics (Arabic):

أنا دابة ما أرى
عزى من عجب ما
أنا دابة ما أرى
عزى من عجب ما
أنا دابة ما أرى
عزى من عجب ما
أنا دابة ما أرى
عزى من عجب ما

نابع فر من النور

يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام
يا ذا الجلال والإكرام

لقد ضمنت هذه الصفحات بعض أعماله الموسيقية من دون التعليق عليها، ذلك أن هدفي من إدراجها ينصب على النشر والتعريف، ثم أضفت أحد أعمال أحمد باقر الذي كان الذراع اليماني لحمد الرجيب والذي يعتبر نفسه أحد تلاميذه، فأحمد باقر من أوائل الذين سلمهم مسؤولية مركز رعاية الفنون الشعبية حيث كان المشرف على ذلك المركز، مما أتاح له المجال لممارسة التلحين. فأحمد باقر كان الطلقة الثانية التي أطلقها حمد الرجيب في مجال الفنون الموسيقية الكويتية، فكانت طلقة مدوية سمعها القريب والبعيد، فبعد إذاعة لحن لي خليل حسين يقول أحمد باقر: إن النجاح الذي حققه هذا اللحن لم يكن متوقعا من المستمع الكويتي في ذلك الوقت، فكانت مفاجأة لي ولحمد الرجيب أن يلقى اللحن هذا الإقبال من المستمعين.

وأنا شخصا من المعجبين بهذا اللحن، وما زلت أستمع به وبجماله النغمي المتوافق مع وقتنا الحاضر والمستقبل، وإنني عن قناعة أن ملحني هذه الأيام لم ولن يستطيعوا التعامل مع النغم بمثل ما تعامل معه أحمد باقر، وعليه سأضع هذا اللحن تحت مجهر التحليل الموسيقي لنتعرف على مسالكة الفنية وتركيباته النغمية والإيقاعية.

تحليل وصلة لي خليل حسين

سبق الحديث حول هذا اللحن، ولكن كان الحديث من باب التعرف على الكيفية التي انتقلت بها الموسيقى الكويتية من الأداء الشعبي البسيط لتوضع في الشكل الذي يتناسب ومستمعي القرن العشرين. وهنا سيكون الحديث من باب التحليل الموسيقي الذي سيظهر متانة الأغنية الكويتية من حيث صياغة الجمل الموسيقية من جهة والتناول المقامي الذي أثرى الفن الموسيقي الكويتي من جهة أخرى، ثم التركيبة الإيقاعية التي لم تخرج عن محيطها البيئي، فهذا

اللحن قد صيغ من مقام يعرف باسم مقام «الياتي»، وجعل المذهب الذي يردد بين كويليات الوصلة الفنية هو الجزء المستعار نفسه من اللحن الشعبي القديم، وبهذا الأسلوب والتسلسل النغمي خرج هذا اللحن من الصفة الشعبية ليدخل تحت نظام التعامل الحضاري والتطور، فكانت مقدمة اللحن بصوت المجموعة التي اتخذت من الآهات لفظاً تفتى من خلاله. على أن أداء الإيقاع كان يساير بداية الآهات من حيث الضغوط الأساسية فقط، ثم بدأ في الظهور الواضح عند بداية الطقم الإيقاعي الرابع، مع استمرار أداء الآهات من أصوات المجموعة، ثم بدأ صولو آلة الناي بالعزف مع بداية الطقم الإيقاعي السادس ليفني الجملة الشعبية القديمة نغمياً، ثم يبدأ غناء المجموعة للمذهب برفقة التصفيق الذي شكل زخرفة إيقاعية رافقت الإيقاع الأصلي للحن:

لی خلیل حــــــسین

بیمـجب الفـاظـرین

جسیت انا ابفی وصاله

کود قہار یلین

ثم يبدأ دخول غناء المطرب ليؤدي:

القمر طالع تيه

والغزال فضيتة

من المقام البياتي نفسه لتمهد له بعد ذلك الفرقة الموسيقية طريق الانتقال إلى مقام «راست على درجة النوى» ليؤدي عليها

والسبحان

بالنحر والجبين

ثم يتدرج في عملية العودة إلى المقام الأساسي «البياتي». وبعد غناء الجزء السابق، يعاد غناء المذهب في اللحن الشعبي، وفي

ثم يعود إلى مقام البياتي الأساسي في اللحن ليؤدي عليه الجزء الأخير من الشعر:

أنا مالي مستأب

عنه طول السنين

وفي النهاية تذييل الوصلة بإعادة غناء المذهب بصوت شادي الخليج الذي يرافق أداءه المجموعة بغناء الآهات، وتستمر معه إلى نهاية الوصلة التي تأتي بشكل التدرج في قوة الصوت من القوي إلى الضعيف.

يتضح من التحليل المبسط السابق لوصلة «فرحة العودة» لحمد الرجيب و«لي خليل حسين» لأحمد باقر أن الأغنية الكويتية قد تعدت مرحلة التجريب أو البداية في التلحين، علماً بأن العاملين السابقين شكلاً الأعمال الأولى تقريباً التي عملت وسجلت في الكويت، الأمر الذي يعطينا خلفية لا بأس بها من حيث الثقافة الفنية الموسيقية لدى حمد الرجيب وأحمد باقر، فالانتقالات اللحنية من مقام إلى مقام آخر تتم عن حرفة ومعرفة عميقة بسير وطرق التعامل مع تلك المقامات، كما أن التعامل الإيقاعي والتراكيب الإيقاعية اللحنية قد بينت مدى فهم أحمد باقر لتلك الإيقاعات الشعبية الكويتية، وإلا ما استطاع التعامل معها بالشكل الذي بني عليه اللحنان السابقان، ثم إن الإسراف والمبالغة - هذا إن جاز لي هذا الوصف - في استخدام المقامات ما هما إلا دليل على أن الأغنية الكويتية قد تخطت مراحل البدائية في وضع الألحان لتتطرق بعدها في رحاب عالم النغم الواسع. فحمد الرجيب وأحمد باقر قد استخدموا في تلك الوصلات الغنائية (ثلاثة أو أربعة) مقامات أو جنس مقام^(١٤)، بالإضافة إلى المقام الأساسي الذي بنيت عليه الوصلة الشعبية في لحن أحمد باقر التي استوحى منها اللحن، وذلك يعني الخروج عن المؤلف في صياغة الألحان القديمة

والدخول في مجال صياغة الجمل الموسيقية التي تعبر عن معاني كلمات الأشعار. ففي السابق كان الارتجال في الأداء يسيطر على النهام الذي يؤدي وصلته بجانب الجملة المتكررة بصوت البهارة، وقد يتناول من المقامات ما تجود به قريحته وفطرتة في اللحظة والساعة التي يؤدي بها، وتنتهي مع انتهاء الوصلة الغنائية. أما في عمل حمد الرجيب وأحمد باقر فإن الفكر المتحضر والتطلع إلى المستقبل بمنظار الأمل في الوصول بالأغنية الكويتية إلى أعلى المراتب، كان المهيمن أو الهدف الذي سعيا إليه، فإن قلت لقد بالغنا في استخدام المقامات للوصلة الواحدة، فهذا لا يعيب إنتاجهما أو أعمالهما الموسيقية، بل يؤكد أن العلم والمعرفة كانا رديفيهما، فعالم المقامات العربية قد عجز عنه الكثير من الموسيقيين، وذلك لتشعب مسالكه ودرويه التي يتوه في شعابها غير المتمرس في هذا المجال. وحمد الرجيب وأحمد باقر قد برهنا على أنهما أهل لتلك الشعاب من خلال استعراضنا السابق لمعاليهما.

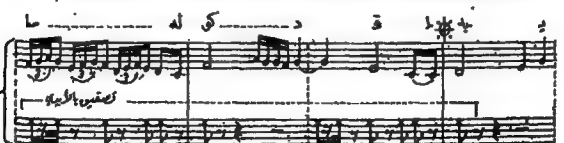
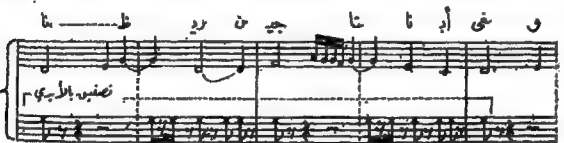
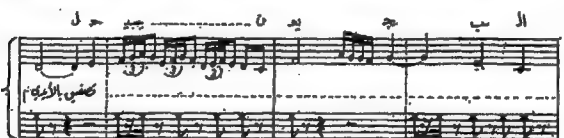
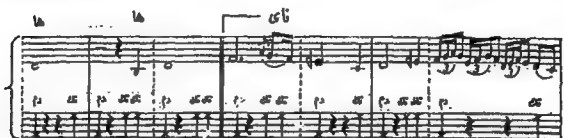
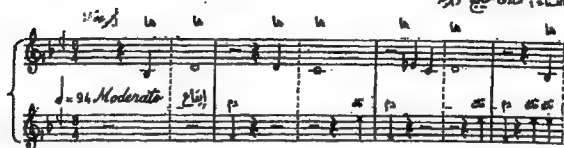
كلمة أخيرة

كلمة أخيرة أقولها في حق هذا الرجل، لقد عملت واجتهدت وأصبت في عملك، والدور على أبنائك وأحفادك. فإذا بهرهم العلم الحديث بمعطياته الجديدة فلا تلمهم. ومع أنني أحد تلاميذك الذين تتلمذوا في مدرستك، فإنني على ثقة بأنه سيأتي اليوم الذي كنت تنتظره لترى ما قد يسر خاطرك.. رحمة الله عليك يا أبا خالد وأسكنك فسيح جناته.

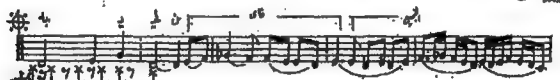
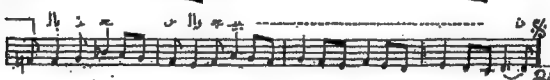
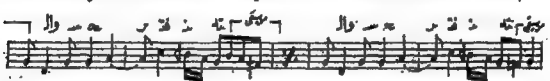
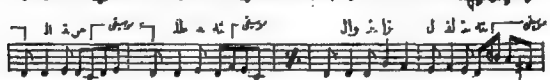
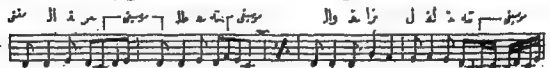
(الاقام)
مشيش

لى خليل حسين مرثىام البيانى

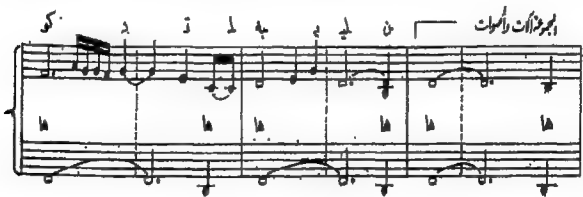
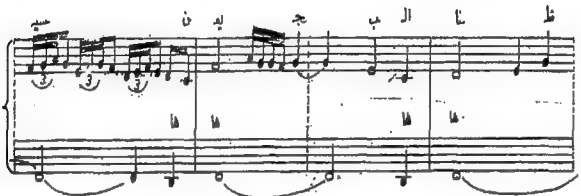
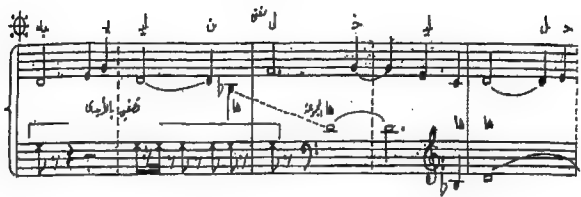
الشمه احمد العدنانى
المكين احمد مباحق
الشمه شادى الخليل "دارم"



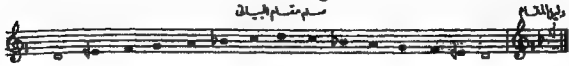
تابع لي خليل حسين



تابع لـ خلد الحسين



شاع لي خليل حسين
سم مقام طيكان



ديال التام

نمؤج (١)



إيقاع الشبيقي

نمؤج (٢)



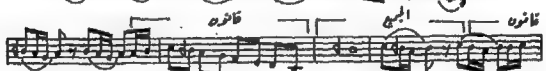
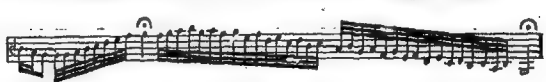
لي خليل حسين
يعجب الناظرين
جيت أنا أبغى وصاله
كود قلبه يلين
القمم رطلعته
والغزال لفتته
والسحر فتنته
بالنحر والجبين
صادني في هواه
ماسباني سواه
آه من حسنه آه
كل ماله يزين
في حديثه فتون
فسي دلاله فنون
في سبيله يهون
كل شيء ثمين
يا نديم الشراب
خل عنك العتاب
أنا مالي مستتاب
عنه طول السنين

(*) إذا كان ساق الملامة الموسيقية إلى الأعلى دل على الرفع، أي الضرب الثقيل وإذا كان للأسفل: دل على الـهـلـكـة أي الضرب الخفيف، وتسمي هذه القاعدة على جميع الإيقاعات الواردة في الكتاب.

الانجاء
الوسيلة الكثرة والمقصود

موسيقى حمد الزجيب
من مقام زمره الى الرا

بده الانجاء *Declamando*



شابع من سيق عوده



تابع موسيقى غزوة

سليم مقام رامت على النوا

دنیوں کا تمام

الايضاح

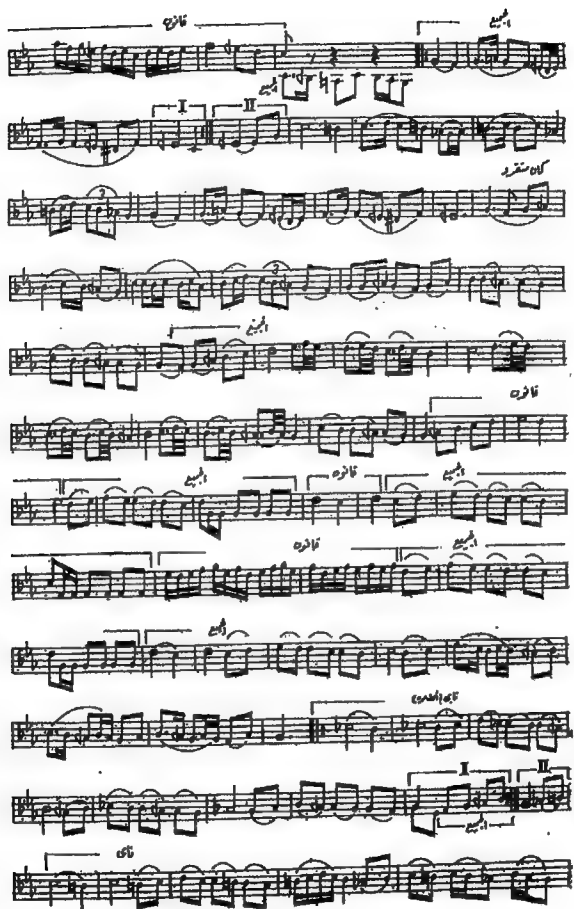
الوحدة الكبيرة

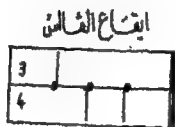
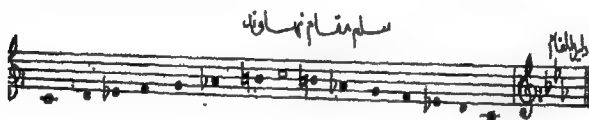
الايقاع
فالس معتدل

مركز مقام (تھاوت)

Handwritten musical score for "Dance of the Veil" (Valzer moderte) by Franz Schubert. The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). There are also handwritten annotations in Arabic, including "Declamando" at the top, "8va" (octave) markings, and "I" and "II" section markers. The tempo is marked "moderte" and the time signature is 3/4. The score is a transcription of a handwritten manuscript.

سابع موسيقى البوشية





الهوامش:

- (١) **التهام:** هو التهام، والتهام من يؤدي التهمة، والتهمة مصطلح عرفه البحارة بإطلاق الصفة على أغاني البحر عامة، والتهمة كما عرفها أصحاب اللغة تعني التهام، وهو الراهب والصارخ والمبوت، والتهامي، الراهب، لأنه ينهم أي يدعو، والدعاء في هذه الحالة ينطبق تماماً على ما يدعو إليه التهام في البحر من إنجاز حالة من الحالات في شتى مناحي العمل: الأغاني الكويتية، يوسف دوخي، صفحة ٢٩٥.
- (٢) **قالب الطقطوقة** هو جملة موسيقية خفيفة تتكرر باختلاف الكلمات المقتناة. ويقال إن محمد عابدة كان يندفن بقصد عمل لحن للمطربة منيرة المهدية، فخرج من بين أنامله لحن خفيف لا تكلف فيه، فذهب إلى المطربة منيرة المهدية يسميها هذا اللحن، فما كان منها إلا قول «يايـه اللحن الأطول د»، وتخصص اللحن الصغير، فتداول الموسيقيون والجمهور هذا القالب إلى أن حُرِّف مع الأيام ليطلق على اللحن الخفيف صفة (طقطوقة).
- (٣) **المونولوج:** كلمة يونانية تتركب من شقين، الشق الأول مونو ويعني فرداً، والشق الثاني لوج، ويعني أداء أولقاء، ويجمعهما معا يأتي المعنى بشكل صوت فردي أو أداء فردي.
- (٤) **الفننازيا:** قالب تحريبي حر المصياغة، لا يتقيد بنظام معين في سير اللحن.
- (٥) **لي خليل حسين** لحن أحمد باقر، غناء شادي الخليج.
- (٦) **الهولو** لحن لأحمد باقر، غناء شادي الخليج.
- (٧) **فرحة المودة،** لحن لحمد الرجيب وغناء شادي الخليج.
- (٨) **يا هلي،** ألحان عبدالحميد السيد، غناء عبدالحليم حافظ.
- (٩) **يا فرحة السمار،** ألحان حمد الرجيب، غناء عبدالحليم حافظ.
- (١٠) **يا ساحل الفنطاس،** ألحان حمد الرجيب، غناء نجاه المنيرة.
- (١١) **الفارب:** رقبة الحصان من الأعلى، فإن ترك لجامه على الرقبة من دون ربط، مسرح الحصان دون توقف ولا وجهة معينة يذهب إليها، بل يهيم على وجهه من دون توقف.
- (١٢) **المونتاج:** عملية قص ولصق أجزاء العمل الفني في الشريط المسجل.
- (١٣) **ملحن وموسيقي مصري،** قائد للفرقة الماسية بمصر.
- (١٤) **جنس مقام:** المقام يتكون من جزأين أو نصفين، يطلق على كل جزء صفة جنس.

الملاحق

- **حمد الرجيب: سيرة توثيقية**
- **النصوص المسرحية**
- **النصوص الإبداعية (الشعر والقصة)**
- **المقالات الخاصة بالمسرح**
- **المقالات الاجتماعية**
- **المقالات ذات الطابع الفكاهي**

حمد الرجيب: سيرة توثيقية

- ١٩٢٤: الولادة في فريج فارس وسط منطقة القبلة.
- ١٩٣٠: التحاقه بالمدرسة المباركية.
- ١٩٣٧: انتظامه في التعليم المنتظم.
- ١٩٣٩: المشاركة في مسرحية «إسلام عمر» التي مثل فيها دورين.
- : معلم في المدرسة الشرقية وتقاضيه أول راتب .
- ١٩٤٠: الذهاب مع الطلبة في رحلة كشفية إلى البحرين.
- : المشاركة في مسرحية عمرو بن العاص أو فتح مصر.
- ١٩٤١: طالب في المدرسة المباركية (المرحلة الثانوية)، ومعلم في المدرسة الشرقية.
- ١٩٤٢: أنهى الصف الثالث الثانوي وتم تعيينه رسميا من قبل مجلس المعارف كمعلم في المدرسة الأحمدية.
- : المشاركة في مسرحية «أبو محجن الثقافي» في المدرسة الأحمدية بالكويت.
- : المشاركة في مسرحية «تاجر البندقية» في المدرسة الأحمدية بالكويت.
- ١٩٤٣: المشاركة في مسرحية «الميت الحي».
- : المشاركة في مسرحية «أم عنبر».
- : المشاركة في مسرحية «من تراث الأبوة».
- ١٩٤٤: زواجه من ابنة عمه لوالدته.
- ١٩٤٥: المشاركة في مسرحية «المروعة المقنعة».
- : المشاركة في مسرحية «وفاء»، وهي آخر عمل أخرجه الرجيب للمسرح في الكويت قبيل ذهابه إلى القاهرة في بعثة دراسية.

: الذهاب إلى بغداد لعمل تأشيرات الطلبة المبتعثين إلى القاهرة.

: السفر إلى القاهرة كمبتعث لدراسة التربية في معهد المعلمين.

: دراسة التمثيل مساء في المعهد العالي للتمثيل بالقاهرة.
١٩٤٦: ركوب الطائرة لأول مرة واستدعاؤه إلى الكويت لإخراج مسرحية «صلاح الدين».

: المكوث في الكويت لمدة شهرين.

: الرجوع إلى القاهرة لاستكمال الدراسة.

: إخراج مسرحية «جابر عثرات الكرام أو المروءة المقنعة»
لمدرسة الحلمية الثانوية وهو طالب في معهد التمثيل.

: المشاركة في مسرحية «إلى يثرب» في بيت الكويت بالقاهرة.

ديسمبر: المشاركة في مسرحية «البخيل» في بيت الكويت بالقاهرة.
: مقالة بعنوان «مأساة دجاجة» (مجلة البعثة، العدد الأول).

١٩٤٧: مقالة بعنوان «المسرح وأثره في المجتمع» (مجلة البعثة، العدد الثاني).

فبراير: المشاركة في مسرحية «معركة اليرموك» في بيت الكويت بالقاهرة.

فبراير: المشاركة في مسرحية «أضرار التبغ» في بيت الكويت بالقاهرة.

فبراير: مقالة بعنوان «نشأة المسرح» (مجلة البعثة، العدد الثالث).
مارس: المشاركة في «الندوة الخاصة» بمجلة البعثة، وفيها حوار عن

أهمية الفن والمسرح. (مجلة البعثة، العدد الرابع).

أبريل: مقالة بعنوان «أطراف ما حدث لي» (مجلة البعثة، العدد الخامس).

مايو: نص مسرحية «من الجاني؟» (مجلة البعثة، العدد السادس).
يونيو: كتابة محضر اجتماع ندوة البعثة (مجلة البعثة، العدد السابع).
أغسطس: مقالة بعنوان «الرياضة البدنية» (مجلة البعثة، العدد التاسع).

أكتوبر: مقالة بعنوان «حدث لي على المسرح» (مجلة البعثة، العدد الحادي عشر).

نوفمبر: المشاركة في مسرحية «المروءة المقنعة».

نوفمبر: المشاركة في مسرحية «طبيباً رغماً عنه».

ديسمبر: تعيينه مساعداً للمشرف في بيت الكويت بالقاهرة
فبراير ١٩٤٨: رسالة إلى الشاعر أحمد العدوانى وقد نشرت في
مجلة البعثة، العدد الثاني، السنة الثالثة، تحت باب طرائف
الرسائل.

فبراير: المشاركة في مسرحية «غزوة بدر الكبرى» في بيت الكويت
بالقاهرة.

فبراير: المشاركة في مسرحية «مهزلة في مهزلة» التي وضع فكرتها
الرجيب وصاغها شعراً أحمد العدوانى.

فبراير: حضور مسرحية «الناصر» في دار الأوبرا الملكية بدعوة من
وزير المعارف العمومية.

أغسطس: مقالة بعنوان «هؤلاء الناس» (مجلة البعثة، العدد الثامن،
السنة الثانية).

أغسطس: مقالة قصيرة بعنوان «ليتي كنت عربياً» (مجلة البعثة،
العدد الثامن، السنة الثانية).

سبتمبر: مقالة بعنوان «هؤلاء الناس» (مجلة البعثة، العدد التاسع،
السنة الثانية).

أكتوبر: مقالة بعنوان «هؤلاء الناس» (مجلة البعثة، العدد العاشر،
السنة الثانية).

- نوفمبر: إصدار مسرحية «مهزلة في مهزلة» في كتيب.
- نوفمبر: مقالة بعنوان «هؤلاء الناس» (مجلة البعثة، العدد الحادي عشر، السنة الثانية).
- ١٩٤٩: نص مسرحية «خروف نيام نيام». (مجلة البعثة، العدد الحادي عشر، السنة الثالثة)
- يناير: المشاركة في مسرحية «المروءة المقنعة». في بيت الكويت بالقاهرة.
- يناير: المشاركة في مسرحية «مجنون ليلي» في بيت الكويت بالقاهرة.
- فبراير: نص مسرحية «خروف نيام نيام» (مجلة البعثة، العدد الثاني، السنة الثالثة).
- مارس: نص مسرحية «خروف نيام نيام» (مجلة البعثة، العدد الثالث، السنة الثالثة).
- أبريل: نص مسرحية «خروف نيام نيام» (مجلة البعثة، العدد الرابع، السنة الثالثة).
- مايو: نص مسرحية «خروف نيام نيام». (مجلة البعثة، العدد الخامس، السنة الثالثة).
- مايو: قصة مشتركة مع الأستاذ فهد الدويري بعنوان «ظلام» (مجلة البعثة، العدد السادس، السنة الثالثة).
- يونيو: نص مسرحية «خروف نيام نيام» (مجلة البعثة، العدد السادس، السنة الثالثة).
- يونيو: المشرف العام بالوكالة لبيت الكويت بالقاهرة.
- يونيو: نص مسرحية «خروف نيام نيام». (مجلة البعثة، العدد السابع، السنة الثالثة).
- يوليو: نص مسرحية «خروف نيام نيام» (مجلة البعثة، العدد الثامن، السنة الثالثة).

أخستطس: مقالة بعنوان «أعقاب السجائر». (مجلة البعثة، العدد التاسع، السنة الثالثة).

١٩٥٠: المغادرة إلى الكويت بعد إتمام البعثة.

فبراير: مشرف على النشاط المدرسي والتمثيل في دائرة المعارف بالكويت.

مارس: العمل على إصدار مجلة البعث بالكويت بالاشتراك مع الشاعر أحمد العدواني.

مارس: المشاركة في مسرحية «عروس الزنج أو أكلي لحوم البشر».

يونيو: صدور العدد الأول من مجلة البعث والتي صدر منها ٣ أعداد فقط.

: إنشاء نادي المعلمين وانتخابه مديرا له.

: عضو جمعية التمثيل التابع لنادي المعلمين.

: المشاركة في عمل مسرحي يعالج مشكلة الماء.

١٩٥١: ناظرا لمدرسة الصباح.

: ناظرا لمدرسة الصديق.

: المشاركة في مسرحية «ابن الراعي».

: المشاركة في مسرحية «الطاحونة».

سبتمبر: إعادة عرض مسرحية «وفا».

نوفمبر: المشاركة في مسرحية «وامعتصماه».

١٩٥٢: المشاركة في مسرحية «مقالب ساكبان».

: إعادة عرض مسرحية «البخيل».

: المشاركة في مسرحية «سر الحاكم بأمر الله».

مارس: صدور العدد الأول من مجلد «الرائد» التي يصدرها نادي

المعلمين، وكان الرجيب وأحمد العدواني وفهد الدويري

يشغلون رئاسة تحريرها.

مارس: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الأول، السنة الأولى).

مارس: مقالة بعنوان «المسرح والمجتمع» (مجلة الرائد، العدد الأول، السنة الأولى).

أبريل: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الثاني، السنة الأولى).

مايو: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الثالث، السنة الأولى).

مايو: مقالة بعنوان «دار الأوبرا الملكية» (مجلة الرائد، العدد الثالث، السنة الأولى).

مايو: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الرابع، السنة الأولى).

يونيو: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الخامس، السنة الأولى).

أكتوبر: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد السادس، السنة الأولى).

أكتوبر: نص شعري «زجل» (مجلة الرائد، العدد السادس، السنة الأولى).

نوفمبر، ديسمبر: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد السابع، السنة الأولى).

يناير ١٩٥٣: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الثامن، السنة الأولى).

فبراير: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد التاسع، السنة الأولى).

مارس: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد العاشر، السنة الأولى).

أبريل: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الأول، السنة الثانية).

مايو: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الثاني، السنة الثانية).

يونيو: إخراج مسرحية «سر الجريمة» لجمعية التمثيل بنادي المعلمين (مجلة الرائد، العدد الثالث، السنة الثانية).

يونيو: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الثالث، السنة الثانية).

يونيو: إخراج مسرحية «مجنون ليلى» لجمعية التمثيل بنادي المعلمين. (مجلة الرائد، العدد الثالث، السنة الثانية).

يونيو: المشرف العام للأندية الصيفية بالكويت.

نوفمبر: كلمة التحرير. (مجلة الرائد، العدد الرابع، السنة الثانية).

يناير ١٩٥٤: كلمة التحرير (مجلة الرائد، العدد الخامس، السنة الثانية).
يناير: العدد الأخير من مجلة الرائد وتوقفها عن الصدور.
: سنة الهدامة الثانية.

ديسمبر: تكليفه إنشاء دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل.
ديسمبر: أول مدير لدائرة الشؤون الاجتماعية والعمل.
١٩٥٥: إصدار قانون للعمل والعمال.

: إصدار قانون لمساعدات الاجتماعية.
أغسطس: تأليف أول جمعية تعاونية استهلاكية في تاريخ الكويت.
١٩٥٦: إنشاء مركز الفنون.

: تسجيل قطعة «البوشية» وقطعة «عودة» الموسيقيتين في
القاهرة.

مارس: كتابة مقدمة الدراسة «المجتمع المحلي في الكويت»
خصائصه وتطوره.

١٩٥٧: عمل أول إحصاء للكويت.
١٩٥٩: إصدار دليل الكويت.

: إصدار قانون العمل في القطاع الأهلي والقرارات المنفذة
له.

يناير ١٩٦١: المسرح ضرورة حضارية. (مجلة حماة الوطن).
يونيو: أهمية الإحصاء العام للكويت. (مجلة الرائد العربي).
١٩٦١: حضور زكي طليمات والإقامة بالكويت لتأسيس حركة
مسرحية جديدة.

نوفمبر: مشاركة في ندوة المسرح العربي. (الرأي العام
١٩٦١/١١/٣٠).

١٩٦٢: وكيلًا لوزارة الشؤون الاجتماعية والعمل.
مارس: مقابلة عن أهمية التراث وكيفية المحافظة عليه. (مجلة
الكويت).

- يونيو: الزواج بين الأمس واليوم. (مجلة حماة الوطن).
- فبراير ١٩٦٣: أين المطربة الكويتية؟ (مجلة دنيا العروبة).
- ١٩٦٣: المساهمة في تأسيس جمعية الفنانين.
- إبريل ١٩٦٤: عن المسرح ومستقبله في الكويت. (الرائد العربي).
- إبريل ١٩٦٥: الكويت بين القديم والحديث. (مجلة أضواء الكويت).
- ديسمبر ١٩٦٥: التشريعات الاجتماعية في الكويت. (مجلة الكويت).
- ١٩٦٦ - ١٩٧٧: سفيرا لدولة الكويت في القاهرة - جمهورية مصر العربية.
- يونيو ١٩٦٨: أطالب بسرعة إنشاء معهد للموسيقى. (مجلة النهضة).
- مارس ١٩٧١: الأغنية الكويتية والمسرح. (مجلة الكويت).
- ١٩٧٧ - ١٩٧٩: سفيرا لدولة الكويت في الرياض - المملكة المغربية.
- ١٩٧٩: عضوا في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- ١٩٨١: وزير الشؤون الاجتماعية والعمل.
- ١٩٩٨/٥/٢٥: انتقل إلى رحمة الله في العاصمة البريطانية (لندن).
- ١٩٩٨/٥/٢٧: شيع إلى مثواه الأخير في الكويت.

النصوص المسرحية

من الجاني؟(*)

تمثيلية من فصل واحد

الأشخاص:

- خالد: ولد متشرد عمره ١٧ عاما
- نجيب: ابن عمه (أستاذ)
- سعيد: صديق نجيب (أستاذ)
- علي : صديق لوالد خالد
- والد خالد: رجل مثر

(*) مجلة البعثة - المبد السادس/ السنة الأولى مايو ١٩٩٠ .

(المنظر، شارع صغير قليل المرور)
(يقبل علي ومعه خالد... يجره والتعب باد عليهما)
علي: لقد أنهكت قواي... خمسة أيام وأنا أبحث عنك.
خالد: (باكية): أتركتي أرجوك... والله لم أسرق.
(يقابلهم سعيد فيستجد به خالد) أرجوك يا سعيد أن تتقذني
أرجوك.

سعيد: (مستغريا)... خالد! (لعلي) لماذا تقوده بهذا الشكل؟
علي: (واقفا) لأنه لص والعياذ بالله.
سعيد: لص؟ من يقول هذا؟
علي: والده يتهمه وقد أمرني أن أبحث عنه وأحضره إليه.
خالد: (باكية) والله ما أنا بلص.
سعيد: أرجوك أن تحل الكوفية عن رقبتك ليتكلم.
علي: لا يا أستاذ، أخاف أن يهرب.
سعيد: أنا أتكفله (يحل الكوفية) قل لي يا خالد ولا تخف شيئا.
خالد: (باكية) ماذا أقول يا أستاذ؟
علي: (بصوت مرتفع) قل الحقيقة.
خالد: نعم سرقت (يبكي) ولكن رغما عني.
سعيد: ولكن لا بد من سبب لهذه السرقة.
خالد: (مطرقا) لأدفع أجرة البيت الذي أسكنه.
سعيد: وهل تسكن خارج بيت والدك؟ لماذا؟
خالد: لأنني لا أطيق السكن مع من يحتقرني على الدوام.
علي: إنك تستحق الاحتقار لأنك تأكل وتشرب وتلبس على حساب
غيرك وليس لديك عمل أو شغل.
سعيد: وهل علم ابن عمه نجيب بخبره؟
علي: نعم لقد أخبره والده هذا النهار (يلتفت ويرى والد خالد
ونجيب مقبلين) وما هو ذا مقبل مع عمه (ينادي والد

خالد)، أسرع يا أبا خالد لقد وجدت ولدك (يقبل أبو خالد ويحاول ضرب ابنه فيمنعه سعيد ونجيب).

الوالد: دعوني أضربه لأشفي غليلي منه.

سعيد: تمهل لماذا؟ أليس هو ولدك؟

الوالد: (بحق) ولدي هو الذي يحافظ على سمعتي وشرفي، أما هذا فأني براء منه (يحاول ضربه).

نجيب: (يمسك عمه) تمهل يا عمي، أليس في قلبك قليل من الرحمة.

خالد: (يتشبث بنجيب) نجيب، ارحمني ليس لي أحد غيرك.

الوالد: ابن عمك لا يقبل حماية السارق أو الشرير.

نجيب: لا يا عمي، لا تقل هذا الكلام، فهو ليس بشرير ولا سارق، في الحقيقة إن لكل شيء سببا...

الوالد: هل يمكنك أن تقول ما سبب سلوكه هذا؟

نجيب: نعم. وبكل صراحة تربيتك يا عمي هي السبب.

علي: (باستغراب) تربيته؟ ماذا تقول؟ (لسعيد) كيف يكون هذا؟

سعيد: وهل في هذا شك. انظر هذا نجيب، أليس هو ابن عم خالد؟ إنه أستاذ محترم يؤدي واجبه نحو وطنه وأبنائه وهذا المسكين جاهل محتقر... لماذا؟ لأن الأول اعتنى به والده وعلمه والآخر أهمله والده فعاش في الشوارع وتخلق بأخلاق أبنائها.

علي: لقد صدق القائل من زرع حصد.

الوالد: (بغضب) ماذا تقول؟

علي: أقول هذا زرعك... وكفى.

نجيب: نعم، هذه آثار إهمالك له يا عمي... يعرض الآباء عن تعليم أبنائهم الأبرياء فيكون مصيرهم ظلمات السجون.

الوالد: (بغضب) دعك من هذا الكلام، خذ يا علي إلى البيت لأريه كيف يكون العقاب.

علي: (بتأثر) لا والله لست بممثل أمرك يا أبا خالد، وأنا أنصحك بأن تستمع إلى أقوالهما إن أردت الصالح لنفسك ولولدك ولسمعتك.

الوالد: (متأثرا) حتى أنت أيها الصديق... انقلبت علي! علي: لا يا أبا خالد... ما قلته لك هو الذي يجب أن يقوله الصديق المخلص لصديقه.. وإلا ما معنى الصديق إن لم يكن ناصحا بالخير رادعا عن الشر، و...

الوالد: (مقاطعا) كفى... هذه نهاية الزمن كما يقولون. علي: أنت حر... لقد ساعدتك عندما كنت أجهل مسببات الشر، لكن عندما عرفت أن التربية السيئة لها هذا الأثر الفعال في تكوين الرجال عدلت عن رأيي... وأرجو أن تحاول من الآن إصلاح ما أفسدته يداك. سعيد: قل لي يا أبا خالد... هل لك أن تبين لنا ما هي وجهة نظرك في عدم إدخال ابنك المدرسة وأنت ذو ثروة عظيمة؟

الوالد: (بتأثر) ظننت أن الثروة فوق كل شيء وأنها تغطي كل عيب في الإنسان.

(بغضب) ولكن دعونا من هذا... أريد أن أعرف السبب الذي من أجله ترك بيتنا ثم عاد ليسرقنا. نجيب: أنا أقول لك السبب... لأنه لم يكن محترما بينكم. الوالد: وكيف عرفت ذلك؟

نجيب: كثيرا ما سمعتك تتأذى بالمجنون وكثيرا ما سمعت أهل البيت يلقبونه بالأبله.

لماذا؟ لأنه ليس لديه عمل يرفع رأسه ويستطيع به أن يشاطركم ولو بالقليل من تكاليف الحياة... فترككم وفضل السكى وحيدا.

الوالد: (بتهكم)... إنه في منتهى البلادة، أيأنف أن نقضي له جميع ما يحتاجه وهو في أتم الراحة والاطمئنان.

سعيد: الراحة ليست راحة الجسم أو الاعتماد على الغير وإنما هي راحة البال والاعتماد على النفس بعد الله.

الوالد: طيب (بتهكم) دعونا من هذا الكلام الذي لا يعرفه إلا أولاد هذا الزمن (لخالد) قل لي... لما صرت وحيدا وليس

لديك نقود من أين كنت تحصل على الطعام؟

خالد: (مطرقا) اشتغلت مع البنائين ثلاثة أيام متتالية.

الوالد: وبعد ذلك؟

نجيب: ترك الشغل لأنه لم يقو على حرارة الشمس والتعب الشديد فأخذ يبحث عن عمل أقل مشقة ولو كان فراشا.

الوالد: (بغضب) ابني يشتغل فراشا؟ أين الثروة والعز والجاه؟ أ يكون خادما للناس؟ الله... الله.

نجيب: نعم لأن الثروة ليست كل شيء في الحياة، فهي عرض زائل أمام العلم والأدب، فهما الكنز الذي لا يفنى وها أنت ذا ترى ما حل بابن الثروة والعز والجاه كما تقول.

الوالد: (بتأثر) لا حول ولا قوة إلا بالله (لنفسه) ابني يشتغل فراشا؟

سعيد: لا... ذاك قديما يشتغل فراشا ذاك في زمانكم أنتم... أما في زمننا هذا فإنه لا يمكنك أن تجد أحدا يقبل استخدام أمي لا يعرف القراءة والكتابة.

نجيب: (معلقا) وهذا هو السبب الذي حدا بابنك إلى السرقة، لأنه لم يجد عملا يقات من ورائه فعمد إلى سرقتكم، لأنها أهون في نظره من سرقة الناس ليدفع أجرة البيت الذي يسكنه ويسد رمقه بالباقي.

سعيد: ومع ذلك لم ينج المسكين، فقد أخذ يطارده أهله في كل

مكان ليوقعوا عليه العذاب الأليم بينما هم الجناة على
نفسه البريئة.

الوالد: (بتأثر) حقا يا سميد، إنني أعترف الآن بخطئي، وأقر بأنني
أنا المذنب في حق ابني، لأنني لم أعرف أن لكل وقت
لبوسا، فقد أهملته لا عمدا مني ولكن جهلا بالمستقبل
الذي لا يقوى عليه إلا من كان سلاحه العلم والأدب
(لولده) ولكن سأجعل ثروتي تحت تصرف من يعلمك
وينشلك مما أنت فيه.

خالد: لقد فات زمن التعلم ويا أسفاه، إذ إنني لا أستطيع أن أجاري
من هم أصغر مني سنا.

نجيب: لا... لا يا خالد، فالعلم ليست له سن معينة، والمرء تلميذ
في مدرسة الحياة لا يخرج منها إلا بالموت فما عليك إلا
أن تتبع القول المأثور «اطلبوا العلم من المهد إلى اللحد».

...وينزل الستار

مهزلة في مهزلة (تمثيلية شعرية)

للمسرح المدرسي

وضع فكرتها حمد الرقيب نظمها شعرا أحمد العدوانى

تقديم

دأبت بعثات الكويت على أن تقيم في المناسبات الدينية أو التاريخية حفلات تحيي بها تلك الذكرى الكريمة . ويقدم بها فريق التمثيل ببيت الكويت تمثيليتين، تناسب إحداهما الذكرى المحتفل بها، وتكون الأخرى هزلية للترفيه والسمر.

ولقد أعوزنا - بتعدد الحفلات والرغبة في عدم الإعادة - التجديد في هذه التمثيليات، وبالأخص تلك التي تناسب الجو المدرسي، والتي تخلو من العنصر النسائي، وتبعد عن التهريج المبتذل، وتجمع بين قوة التعبير وحكمة الموضوع.

وقد عرض الأستاذان حمد الرقيب وأحمد العدوانى إنتاجهما الأول، الذي يتمثل في هذه المهزلة الصغيرة على مسرح «بيت الكويت»، فوجد بها كل من شهداها، جميع الخصائص التي تؤهلها للنجاح الباهر، مما دفعهما إلى نشرها لكي تنتفع بها المدارس والجماعات الأخرى.

وهذه المسرحية الشعرية، إلى جانب رصانة نظمها، واضحة المعنى، سلسلة الأسلوب، يسهل على الطلاب التعبير بها عن مواقف القصة. وهي تقدم لنا شخصيات فكاهية تعيش بيننا وتكدر في الحياة بأسلوبها الخاص، وكل ما هنالك أنها وضعت تحت منظار معظم يتمثل في هذه المسرحية. وهو أسلوب من النقد الاجتماعي، محقق النفع، عميق التأثير.

عبدالعزیز حسین

مدير بيت الكويت ١٩٤٨/١١/٢٧

أشخاص الرواية

- ١ - حنبيل: صاحب مكتب مقاولات، أنيق الملبس وجيه المنظر.
- ٢ - تنبل: خادم حنبيل الخاص، تافه الشخصية، محب للظهور.
- ٣ - هرنجل: ساعي المكتب، قصير أعرج، ضعيف الأعصاب.
- ٤ - جرسون.
- ٥ - مغن جائل.

الفصل الأول

يرفع الستار عن حجرة فيها مكتب وعدة كراسي، وفي صدر الحجرة ياخطة مكتوب عليها «راجي العفو الشامل، حنبيل المقاول» بحروف كبيرة، وتحتها بحروف أصفر «تلفزيون(*) ١١١١١ سجل تجاري ٤٤٤٤٤٤». يبدو حنبيل أمام مكتبه حزينا، ثم ينادي:

تَعَالِ إِلَيَّ يَا تَنْبِلُ
تَعَالِ إِلَيَّ يَا تَنْبِلُ
(داخلا)

لَكَ الْأَمْرُ رُلَّكَ النُّهْيُ
فَمُرْنِي بِالَّذِي أَفْعَلُ
(مقرسا)

عَجِيبُ أَيُّ شَيْءٍ قَدْ أَصَابَكَ
وَأَيُّ سَحَابَةٍ غَمَمَتْ جَنَابَكَ
عَسَىٰ بَدُّكَ مِنْ أَشَدِّ النَّاسِ صَبْرًا
إِذَا طَرَقَ الْبَلَاءُ عَلَيْكَ بِأَبِكَ
تَصَادِمُ كُلِّ خُطْبٍ مَسْطَطِيرٍ
بِعِزِّ طَائِلِ أَصْلٍ رَكَّابِكَ
وَكُنْتَ إِذَا عَتَبَتْ عَلَى الْيَالِي
صَفَّتْ مَذْعُورَةٌ وَوَعَتْ عَتَابَكَ

(*) كذا في الأصل ونتمنى أن المقصود للفون.

حنبل: (متأملاً)

لقد وردتني من سُلَيْمَى رسالة
قرأتُ بها ألامها وشُجُونَهَا
قد عَشَّشَ الداء العُضالُ بصدرها
فَوَاحَزْنَا، لو كَانَ لي أن أَمِينَهَا
فَمِمَّا إذا ترى يا صَاح؟

تنبل: (مرتبكاً)

لا شيء مطلقاً

حنبل:

أليسَ ترى رأيي؟

تنبل: (بتزلف)

نعم هو ما أرى

حنبل: (في حيرة)

أرى أنني أمضي إليها. فما ترى؟

تنبل:

وجدتُ الحجاً كلَّ الحجَا أن تسافراً

حنبل: (متراجعاً في يأس)

ولكن، من لأعمالي

وأشغالي في المكتب؟

تنبل: (ينفخ صدره في عظمة وأضعف يده على صدره)

لَهَا عِلْمِي، لَهَا فَنِي

لَهَا الْإِلَه إذا أتعِب

حنبل: (مبتهجاً)

إذن دُونَكَ أَخْتَامِي وأدراجِي وأشغالي

وكن لي الخلفَ الصالحَ في تيسير أعمالي

تتبل: (بعظمة)

سوف أتري خيـــــــــــــــــر خلف
خلفـــــــــــــــــه خيـــــــــــــــــر سلف

حنبل: (والآن؟)

تتبل: (ينحني مودعا)

تصبحـــــــــــــــــك الســـــــــــــــــلامــــــــــــــــة
في الرُحـــــــــــــــــيل وفي الإقــــــــــــــــامــــــــــــــــة
(يخرج حنبل)

تتبل: (يطل من الباب ليتأكد من خروج حنبل)

تُرحلُ إلى سلمي وإن شئت فمارتحلُ
إلى حيث ألت رجليها أم قشــــــــــــــــعم
(بزهو)

إنني صــــــــــــــــاحبُ المَحَلِّ
بيــــــــــــــــدي الشُّغــــــــــــــــلُ والعــــــــــــــــملُ
أنا نائمٌ وأما رُــــــــــــــــرُ
ومــــــــــــــــيرُ بلا جــــــــــــــــدل
حــــــــــــــــيلُ كُلِّها الحــــــــــــــــياةُ
ولسي أبرعُ الحــــــــــــــــيلُ
إنما الأــــــــــــــــمــــــــــــــــرُ في يــــــــــــــــدي
صــــــــــــــــارمٌ في يدِ البــــــــــــــــطلِ
(يجلس أمام المكتب بفطرسية ثم ينادي)

عرنجلُ، يا عرنجلُ، يا عرنجلُ

عرنجل: (من الخارج)

نعم؟... تتبل:

أقــــــــــــــــبلُ عــــــــــــــــدمُ تــــــــــــــــك يا مــــــــــــــــغــــــــــــــــفلُ
تــــــــــــــــعــــــــــــــــال إليــــــــــــــــ

عرنجل: (بغير اكتراث)

ماذا تبتغيه؟

تنبل:

تعال هنا... والا سوف تُفصل...

عرنجل:

بريك هل جئنت؟

تنبل:

يُجنُّ مثلي!.

خسئت فلن تُصيبَ الجنُّ تنبل...

انا الآن المدير...

عرنجل:

وكيف هذا؟... أماتَ مديرتنا؟..

حنبل:

لا بلَ ترحل

(يتصفح بعض الأوراق ثم يقول):

مما علينا... إنني الآن المدير

ولِي الحكمُ وتيسيرُ الأمور

عرنجل: (مستهزئاً)

عدمتك، أين شخصك والإدارة؟...

تنبل: (بفخر)

انا ابنُ المجدِ قِدمنا والإِمارة

أهـزعا بـيـي؟

عرنجل:

وهل أنتَ سوى المهزلة الكبرى

ركبك العـقل والرأي

وتبغني النهى والأمنسراً؟...

(ثم بهم بالخروج)

تنبل:

إِذْ نُسَوِّفُ تَطَرُّدُ مَنْ مَكْتَسِبِي
جِزَاءَ وَفَاقًا عَلَى مَا اكْتَسَبَتْ
وَأَتَى بِغَيْبِ رِكَ حَوْلِي هُنَا
يُصَدِّقُ زَعَمِي إِذَا مَا زَعَمْتَ

مرنجل: (متخاذلاً)

حَنَانُكَ!...

تنبل:

لَيْسَ عِنْدِي مِنْ حَنَانِ
لِمَنْ رَامَ أَحْتِقَارِي وَأَمِثْهَانِي
إِلَيْكَ الدَّرْبُ امْضُ فَلَسْتُ شَهْمًا
إِذَا اسْتَدْنَى مَكَانُكَ مِنْ مَكَانِي

مرنجل: (متضرعاً)

بِحَقِّ الصَّدَاقَةِ يَا تَنْبِلُ
أَجْرُنِي فَإِنِّي فَتَى أَخْطَلُ
اغْتَفِرْ لِي زَلَّةَ جِئْتَهَا عَنْ نَزَقِ
وَأَكْضِنِي شَرَّ الطَّوَى فِي حَنَايَا الطَّرْقِ

تنبل:

وَلَمْ صَنِي بِعَمَلٍ جَلٍ
سَبَقَ الْعَبِيْفُ الْعَذْلُ

مرنجل:

أَيْنَ الْمَرْوَةِ وَالْوَفَاءِ
أَيْنَ الشُّهُامَةِ وَالْإِبَاءِ

تنبل: (بعد تفكير)

عَلَى أَنْ لِي شَرْطًا إِذَا مَا قَبِلْتَهُ

عَفَوْتُ

عرنجل:

أَجَلْ إِنِّي بِشَرِّكَ رَاضِي

تقبل: (يتشفي)

تَمَشِي هُنَا بِلَا عَرْجٍ...

أَوْفَا مَضٍ مِنْ غَيْرِ لَجَجٍ

عرنجل:

سَأَزْضَاهُ، سَأَزْضَاهُ

وَإِنْ طَلَمْتُ بِبَلَايَاهُ

(محاولاً المشي معتدلاً)

تقبل:

امْشِ اعْتَدِلْ فِي مَشْيِكَ

أَوْفَا عَفَنِي مِنْ خِلْقَتِكَ

عرنجل:

هَذَا إِذَا أَحْمَلْتُ

مِمَّا شِئْتَ مِنْ غَوَائِلٍ

هَذَا إِذَا اسْتَيْرُ

كَمَ أَنْنِي أَطِيرُ

يَا رَبِّ يَا بَصِيرُ

بَصِيرُ رَبِّي الْمُدِيرُ

تقبل: (بحنق)

امْشِ اعْتَدِلْ فِي مَشْيِكَ

أَوْفَا عَفَنِي مِنْ خِلْقَتِكَ

امْشِ اعْتَدِلْ لَا تَنْتَبِهُ

أَوْفَا عَفَنِي ثُمَّ انْتَبِهُ

(بعد تفكير)

وَيْلَكَ قَدْ جَاءَكَ الْفَرْجُ

مَا عَلَى الْعَرْجِ مِنْ حَرْجٍ

رَضُوتُ يَا عَسْرَةً جُلُ
عَنْ شَخْصِكَ الْمُبِجُلُ
عرنجل: (فرحا)

الْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى رِضَاكَ
قَدْ كَسَبْتُ الْقَى الْحَثْفَ مِنْ أَذَاكَ
تنبل:

أَتَدْرِي أَنْتَ مَنْ صَبَرْتَ؟...
عرنجل:

وَرَبُّ الْبَيْتِ لَا أَدْرِي
تنبل:

سَكْرَتِي... رِي... نَعَمْ... أَنْتَ
سَكْرَتِي... رِي... مَدَى الْعُفْرِ
عرنجل: (مزهوا)

إِنْ هِيَ إِلَّا مَفْخَرَةٌ
لِي... سَتَ عَلَى مُنْكَرَةٍ...
(يدخل صاحب القهوة)

صاحب القهوة: صَبَّاحَ الْفُلِّ وَالْوَرْدِ
عرنجل:

صَبَّاحَ الْعِطْرِ وَالنَّدَى

صاحب القهوة: (مستقريا)

وَمِنْ الْقَبَائِعِ فِي مَجْلَسِ حَنْبِلٍ؟
تَنْبِلُ؟ هَلْ جُنَّ يَا أَمْسَرَجُ تَنْبِلُ؟

عرنجل:

اخْفُضِ الصَّوْتَ لَقَدْ صَارَ الْمَدِيرُ

(صاحب القهوة)... كَيْفَ هَذَا؟

عرنجل: (بصوت منخفض)

إِنَّهُ الْحِظُّ الْغَرِيرُ

صاحب القهوة:

دِنْ لِلْحَظِّ كَيْمِيَاءَ إِذَا مَسَا
مَسَّ كَلْبِيَا أَحْمَالَهُ إِنْ سَانَا،
(يتقدم نحو تتبل بأدب)

تَفْضُلُ حَسَابَ الْأَمْسِ يَا خَيْرَ مَنْ حَسَبَ
وَيَا خَيْرَ مَنْ وَفَى الْحَسَابَ إِذَا وَجِبَ
تتبل: (يأخذ الحساب)

هَيْئًا أَسْرِعِ الْخُطْوَةَ تَلَوْ الْخُطْوَةَ
وَوَاهِنِي بِقَدْحٍ مِنْ قَهْوَةٍ
صاحب القهوة: (خارجاً)

عَلَى الْعَيْنِ عَلَى الرَّاسِ
وَهَلْ فِي ذَاكَ مِثْنُ بَاسٍ
تتبل: (منادياً) سكرتيري

عرنجل:

مَا تَأْمُرُ إِنِّي لَكَ بِالْخِدْمَةِ

تتبل:

أَكْتُبْ لَهُ بَدَلًا مِمَّا يُطَالِبُنَا
صَكَأً عَلَيْنَا بِوَعْدِ غَيْرِ مَنْكُوثٍ
يَكُونُ مِنْ حَقِّهِ قَصْرُ نَشِيدِهِ
لَهُ إِذَا مَا اغْتَنَى... مِنْ غَيْرِ تَأْثِيثٍ
(يشتغل عرنجل بالكتابة ثم يدخل صاحب القهوة بيده صينيته)

تتبل: (منادياً) سكرتيري

عرنجل: نعم

تتبل:

قَدِّمِ لَهُ الْمَطْلُوبَ بِالسُّنْدَرِ

عرنجل: (يعطيه السند)

تَفْضُلُ أَيُّهَا الْمَحْظُوظُ
رِدَّةَ السُّهُمِ وَالنَّكَدِ
(يأخذ السند فرحا ثم يقرأه فيتجهم وجهه بالتدريج)
صاحب القهوة:

هَذَا هُوَ الْعَجَبُ الْعَجِيبُ
مَالِي وَلِقَى صُنْوَ الرَّجِيبِ
مَنْ أَيْنَ لِي الْمَالُ الْجَزِيلُ
وَإَيْنَ لِي الزَّمَنُ الْكَفِيلُ
(يحاول إرجاع السند)
لا لا... أريدُ حَقِّي الزَّهِيْدَا
ولا أريدُ أَمَلَا سَعِيْدَا

تقبل:

أَتُنْكِرُ قُدْرَةَ اللَّهِ؟

صاحب القهوة:

تَعَالَتْ تِلْكَ مِنْ قُدْرَةِ

تقبل:

لَعَلَّ اللَّهَ أَنْ يَخْضِبُ
لَكَ مِنَ الْعَمَامَةِ الْبَرَّةُ
وَتَغْدُو صَاحِبَ الْفِكْرَةِ
بَيْنَ النَّاسِ وَالْإِمْرَةِ

عرنجل:

وَلَا يَبْقَى سِوَى الْقَاصِرِ
الَّذِي يَلْزَمُ الْإِعْرَاقَ

تقبل:

وَجْهًا هُنَا تَبْنِي
لَكَ الْقَصْرَ مِنْ رَبِّلا أُجْرَةَ

صاحب القهوة: (بعد تفكير)

لَعَلَّمَنِي أَنَّهُ رَأيٌ
لَعَلَّمَنِي أَنَّهُ رَأيٌ
سَأَمُضِي أَجْمَعُ الصُّبْرَةَ
فِي الْجَبَابِيبِ عَلَى الصُّبْرَةِ
إِلَى أَنْ يَأْذَنَ إِلَيْهِ
وَيَكْفُرَ بِي يَدَ الْعُسْرَةِ
(ويأخذ السند ويمشي مردداً)

لَعَلَّمَنِي أَنَّهُ رَأيٌ
لَعَلَّمَنِي أَنَّهُ رَأيٌ
(يدخل المغني)

عرنجل:

اهلاً بِشَادِي الْخَمَائِلِ

تبل:

اهلاً بِحَلَوِ الشُّمَائِلِ
غَنَّا لَنَا أَغْنِيَةً جَمِيلَةً
عرنجل: (وهو يشير إلى نفسه وإلى تبل)
يَرْقُصُ مِنْهَا الرُّوضُ وَالْخَمِيلَةُ
المغني:

إِلَيْكُمَا أَغْنِيَةٌ رَقِيقَةٌ
تَحْكِي صَدَى أَشْوَاقِي الْعَمِيقَةَ
(يبتدئ بالغناء)

غَنِّ يَا طَائِرُ الْحَنَانِ السَّمَاءَ
غَنِّ يَا طَائِرَ الزُّمَرِ
إِنَّمَا دُنِيَ بَالِكَ لَهْوٌ وَغِنَاءُ
وَشَدَا عَمَّا طَرُ

غَنِّ يَا طَائِرُ قَدْ مَنَّ اللَّهُ بِكَ
 لَحَنُكَ الْثَمِينُ
 غَنِّ أَيَّامَ التَّوَلَّى لَاقِي وَالنُّوَى
 حُبُّكَ الظَّاهِرُ

تقبل: (بضطرب)

مَنْ مَوْتُ جَلَلِ مَنْ مَوْتُ جَلَلِ
 يَا يَوْمَ مَوْتِي عَلَى طَلَلِ
 أَنْتَ جَدِّكَ بِرَبِّكَ
 يَكْفِيكَ مِنْ شَرِّ الْأَوْدِ

(يدخل جنبل ويقف مبهوراً)

عرنجل: (بصوت واطن خائفاً، لتقبل)

مَنْ مَوْتُ مَوْتُ إِنْ الْمَدِيرَ هَهُنَا
 مَوْتُ مَوْتُ هَا هُوَذَا مِنْكَ دَنَا

تقبل: (في نشوة من الطرب)

أَجَلٌ... أَعْطَاهُ مَنَّا عَلَيْنَا مُؤَيَّدَا
 نَشِيدُ لَهُ قَصْرَا عَظِيمَا بِلَا أَجَرِ
 عَلَى بِحَبْلِ الْكَبْشِ مَاذَا يَضُرُّنِي
 إِذَا مَا خَتَمْتُ الصَّلَاةَ فِي خَتَمِ الْمَزْرِي

جنبل: (بفضض)

أَهْكَذَا تُحْفِظُ الْأُمَمَانَا
 يَا بُوْرَةَ الْغُرْمَقِ وَالْخَرِيَانَا...

(بحسرة)

أَوَاهُ يَا مَكْتَبِي عَزَاءُ
 قَدْ جِلَّتْ مِنْ مَكْتَبِ الْجَرَانَا

(يهجم على تقبل ليضربه)

لَا بُدَّ لِي أَنْ أَقْبَلَ تِلْكَ

أَنْتَ وَمَنْ يَقُـرُّ بِكَ رَبُّ لَكَ

تنبيل: (راكضا)

انا انا... لا لا

حنبل: (يلاحقه)

نعم

تنبيل: (مرتجفا)

انا انا... لا لا

حنبل: (يلاحقه)

نعم

(عرنجل يختبئ تحت المكتب ممسكا بعصا يجذب بطرفها قدم حنبل، فيقع على وجهه ويقع تنبيل عليه).

(ستار)

الفصل الثاني

حجرة في بيت حقير معلق في سقفها زنبيل (مقطف)، «تبل»
و«عرنجل» جالسان على الأرض في غير كلفة يتحدثان عن
مغامراتهما:

تبل:

عَرْنَجُلُ هَلْ شَهِدْتَ الدَّهْرَ مِثْلِي
فَتَى جُمَعَ الشَّجَاعَةُ وَالْإِبَاءُ
أَجِدُكَ... لَوْ بَحَثْتُ بِكُلِّ وَادٍ
عَلَى مِثْلِي، مَعَدَّتْ لِي اللِّوَاءُ
تَعَالِ اسْتَمِعْ هَذَا الْحَدِيثَ الَّذِي بِهِ
تَرَى كَيْفَ أَنِي لِلشَّهَامَةِ مَجْمَعُ

عرنجل: (بشفق)

وَمَا هُوَا خَبُّرَنِي بِرَيْكَ إِنِّي
فَتَى بِأَحَادِيثِ الْمَكَارِمِ مُوَلَّعُ
تبل: (بعد أن يتحنن)

كَنتُ أَمَّا شَيْ مَمْرَةٌ
بِإِبَاءٍ وَفَاءٍ مَمْرٌ
أَطْلُ التُّرْبِيَا كَمَا
يَطْلُ الْكَلْبُ الْأَجْسَمُ
وَإِذَا بِي فَمِنْ جَمَادٍ
خَوَّلَ كَيْسٍ مِنْ وَرَقٍ
أَخَذْتُ هِرَّةً
فَمَنْتُ لَوِي وَاصْطَفَقُ
فَتَوَقَّفتُ مَرْوَعَا
وَكَيْسِي أَنِي يَضْطَرِبُ

وَرَفَعْتُ الصَّوْتُ كَاللَّيْلِ
 إِذَا اللَّيْلُ غَضِبَ
 فَاتَّأَنَّا النَّاسَ مَنُوتِي
 وَتَنَادَوْا زُمَرًا
 رَفَعُوا الْكَيْسَ فَهَمَادًا
 وَجَدُّوهُ يَا تُرَى ١٩

عرنجل: (بعد تفكير)

أَسَدُ لَا شَكَّ

تقبل:

كَلَّا

عرنجل:

نَمْرُ لَا شَكَّ

تقبل:

كَلَّا

عرنجل:

جَمَلُ لَا شَكَّ

تقبل:

لَا لَا... ٢٠

عرنجل: (ضاحكا)

إِذْنُ أَبُوكَ الْمُحْتَرَمُ... ٢١

تقبل:

كَلَّا وَيَارِي النَّسَمَ

عرنجل:

إِذْنُ قُلْ لِي بَرِيءٌ مِمَّا يَكُونُ
 لَكَ طَمَعٌ عَلَى نَفْسِي الظَّنُونُ

تقبل: (بصوت قوي)

هَدَّ كَانَ فَأَرَا أَخْبَرَا

تَخَـلَّـه لَيْثُ الشَّـرِّ
 عرنجل: (بدهشة بالغة)
 إِلَهِي، مَا فَعَلْتَ إِذْنُ، وَمَاذَا
 أَتَيْتَ مِنَ الشُّجَاعَةِ وَالْإِبَاءِ؟
 تتبل: (يفخر)

قَدْ لَدَّتْ بِالْجَنَابِ
 مِمَّا جُعَ الْأَفْكَارِ
 فَصَبِرْ خُتُ بِالنَّاسِ الْآ
 مِنْ نَاصِرٍ رَبِّينَ الْمَلَأَ
 مَنْ مِنْكُمْ دُونَ وَجَلْ
 يَبْرُزُ لَيْلَةَ بَارِ الْبَطْلِ
 فَسَمِعُوا كَلَامِي
 وَأَكْبَرُوا إِلَهِي
 وَصَبِرُوا بِالْأَحْزَانِ
 زَقَقْتَهُ الْمَلَّةَ حَرِيَّةً
 حَتَّى إِذَا ذَاقَ الرَّدَى
 أَتَيْتَهُ مُسْتَأْسِداً
 أَمْسَكَتُهُ مِنْ ذَنْبِهِ
 وَصَبِرْتُ أَسْتَتِيهِ زَيْبَةً
 فَاخْبَذَ النَّاسَ الْعَجَبِ
 مِنْ سَطَوَتِي عَلَى الذَّنْبِ
 عرنجل:

رَعَى إِلَهِي يَا تَنْبَل
 فَأَنْتَ الْبَطْلُ الْأَمَلُ
 تتبل:
 أَجَلْ إِنِّي فَسَدْتُ الْحَرْبِ

وَحَـمْدُـمِ الدَّوْلَةِ الْأَوَّلِ
 (بزهو) وهلْ لَكَ أَنْتَ فَخْرٌ مِثْلُ مَالِي
 عرنجل: (بفخر)
 نَعَمْ، إِنِّي قَرِيعُكَ فِي الرُّجَالِ
 (مسترسلا)

دَخَلْتُ لَيْسَ لَأُغْرِفَـتِي وَالكَرَى
 يَكَادُ يَسْتَأْسِرُ أَجْفَانِي
 حَتَّى إِذَا أَشْعَلْتُ مِصْبَاحَهَا
 شَاهَدْتُ شَيْئًا هَزُّوْجِدَانِي
 مُشْتَمِلًا فِي بُرْدِهِ لَا أَرَى
 مِنْهُ سِوَى طَلْعَةِ شَيْطَانٍ
 فَـقُلْتُ: مَنْ أَنْتَ؟ فَلَمْ يَسْتَمَعْ
 قَوْلِي وَلَمْ يَأْتِ بِتَبْيِيحَانٍ
 بَلْ ظَلَّ فِي بُرْدِهِ قَبَابِعًا
 وَصَفَفَتْهُ أُمَمٌ قَوَتْ أَدَانِي
 فَلَمْ أَطِيقْ صَبْرًا وَبَادَرْتُهُ
 بِلَكُمْ مَاتِ ذَاتِ إِرْنَانٍ
 حَتَّى إِذَا اسْتَوْضَحْتُ عَنْ أَمْرِهِ
 ضَحِكْتُ مِنْ جَهْلِي وَعِـرْفَانِي

تنبيل:
 أَيُّ شَيْءٍ هُوَ، قُلْ لِي...
 عرنجل:
 أَنْتَ بِالتَّخْمِينِ عَمْدَةٌ

تنبيل:
 خِلْتُ سُبُّهُ وَاللَّهِ لِحُصْنًا
 مَزَّقَتْ كَفَّكَ الْكَجْلُ

أَوْ حَمَمَةً لَكَ جَاءَتْ
تَتَقَضَّضُكَ الْمَوْدَةُ

عرنجل:

لَمْ يَكُنْ عِنْدِي شَيْءٌ
يَقْصِدُ السَّارِقُ قَصْدَهُ
لَا وَلَا عِنْدِي حَمَمَةٌ
أَشْكُرُ الرَّحْمَنَ رَفْدَهُ

تنبل:

وَإِذْنُ مَا هُوَ قُلُوبِي؟

عرنجل: (متحنجا بقوة)

لَمْ يَكُنْ غَيْرَ الْمَخْدَةِ!

تنبل: (مرتعبا)

يَا رَبِّ أَعْفُوكَ تِلْكَ أَكْبَرُ قِصَّةٍ
لَمْ تَحْوِهَا الْأَسْفَارُ وَالْأَخْبَارُ
لَمْ مَادَا فَعَلْتَ بَعْدَ الَّذِي كَانَ
مِنْ الْأَمْرِ، هَلْ تَسْهَدَتْ حُزْنًا!

عرنجل: (بزهو)

بَلْ تَوَسَّدْتُهَا وَنَمْتُ عَلَيْهَا
هَانَتْهَا فَوْقَ مَضْجَعِي مُطْمَئِنَّا

تنبل:

حَمَمَةٌ لَأَنْتَ الْبَطْلُ
فَعَلْتَ مَا لَا يُفْعَلُ
(يقف تنبل في حفاصة مؤشرا بيده فيصيب المقطف المعلق
فيسقط على رأس عرنجل فيشوق هذا ثم يقع مغمى عليه)
عرنجل: (في غيبوبة متهمتا)
أَوَاةَ هَذِي الصُّعَامَةِ

أَوَاهُ هَذِي الْقَارِعَةِ
يَا تَنْبِلُ أَدْرِكْنِي فَتَقْدِرْ
خُصِمْتُ عَلَى الْبِقَاعِ
تَنْبِلُ: (في رعب)

تَلَاكَ لَا شَاكَ دَاهِيَتَهُ
تَلَاكَ لَا شَاكَ دَاهِيَتَهُ
مَمَّ شَرُّ الْجَنِّ سَاقَهَا
أَمْ قَسَاةُ الزَّيَانِيَةِ؟
أَسْتَفْزِفُ رُالَةَ الْعَظِيمِ
هَذِي شَيْطَانُ الْجَحِيمِ
تَقْدِرْ مَمَّ صُنْتُ رُوحَكَ يَا
أَعْرَجُ يَا خَيْرَ حَمِيمِ
(يخرج ويأتي بإناء مملوء ماء ثم يرش به وجه عرنجل)
هُوَذَا الْمَاءُ شَرُّهُ

وَعَنِ الْجَنِّ وَقْدَاءُ
شُرْمُ بُرْمُ شُرْمُ هُوْرَشُ
شُرْمُ بُرْمُ شُرْمُ هُوْرَشُ
عرنجل: (يستفيق)

أَوَاهُ مِمَّ مِمَّ
أَصْبَا أَبْنِي وَأَبْتِي لَانِي
أَيْنَ الشُّجَاعَةِ مِمِّي
وَأَيْنَ عَزْمُ الْجَنَانِ
شَرُّ مِمَّ أَنَّ الْمَنِيَا
جَمِيمُ هَا فِي كَيْيَانِي
أَوَاهُ مِمَّ بِلَانِي
أَوَاهُ مِمَّ عَرَانِي

تَنْبِلُ:

تَلَاكَ الشَّيْطَانُ فَلَمْنِي أَوْ فَنَزْ

شَاهَدْتُهَا تَنْقُضُ أَشْبَاهَ الشُّرُزِ
 تَقْمُ صَنْتَكَ وَاسْتَهَلَّتْ كَالْمَطَرِ
 رُجُومُهَا تَقْدِفُ رَأْسِي بِالْحَجَرِ
 لَكُنْتُ الضَّيْفُ لَا يَخْشَى الْخَطَرَ
 صَارَعْتُهَا حَتَّى عَدْتُ شَذْرَ مَذْرٍ

عرنجل: (فرحا)

الْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى كَشْفِ الضُّرِّ

(بيكي)

لَوْلَاكَ يَا قَتِيلُ جَاوَرْتُ الْحَفْرَ

تبل:

أَجَلَ أَجَلِ، الْفَضْلُ لِي فِيمَا ظَهَرَ

(يرى المقطف)

وَانْظُرْ إِلَى طُرْطُورِ شَيْطَانٍ نَكَرَ
 فَأَجْبَأَتْهُ بِضَرْبَةِ ذَاتِ سَعْفَرِ
 فَخَلَفَ الطُّرْطُورُ فِي كَفِّي وَفَرَّ

عرنجل:

يَا لَكَ مِنْ إِنْسَانٍ
 تُزْهَى بِهِ الْأَوْطَانُ
 قَبْلَ تَسْلُبِ الشَّيْطَانِ
 طُرْطُورُهُ الْفَقِيرُ
 يَا لَكَ مِنْ إِنْسَانٍ
 يَا لَكَ مِنْ إِنْسَانٍ

تبل:

أَجَلَ إِنِّي فَتَى الْحَرْبِ
 سَلِيلُ الطَّعْنِ وَالضَّرْبِ

(يقرع الباب)

تفضل أيها الطارقُ

عرنجل: (بصوت خفيض) أقيم إن شئت أو فارق

(الطارق يدخل)

حي العروبة والعرب

تقبل وعرنجل:

حي العلا حي الأدب

أهلاً لـقـد شـرـفـتـنا

لـنـا بـطـالـمـك المـنى

مـا ذـا تُرـيدُ فـإنـنا

أهلُ الشـهـامـةِ هـنا

الطارق:

أتيتكما أدعوكما أن تجاهدا

مُجاهدة الأبطال عن شرف الاسم

فلسطينُ باعت لليهود ديارها

قبضة طغاة أتقنوا حرفة الجرم

هو الظلم يرى الظلم في كل بقعة

بمُتفق المغزى ومُختلف الحكم

ومن يشكك من ظالم عند ظالم

فقد ظلم الحق الصُّراح على علم

قوما معي قوما معي

إلى الجهاد المزمع

(يتسلل تقبل من الحجرة)

قوما لانقصاد الحق فوق

من أحمل إيل الدعي

الحق فوق سطوة المال

وصوت المـدفع

عرجل: (معتذرا)

وَدِدْتُ لَوْ أَنَّنِي كُنْتُ السُّلَيْمِيًّا
لَرَأَيْتُ بِي الْبَطْلَ الْعَظِيمِ
(يتمشى ليبدو عرجه)

إِنَّمَا دَابِي الْعَسْرَجِ
إِنْ تَقَاعَسْتُ لَا حَرْجِ
تنبل: (يدخل متعاميا)

وَدِدْتُ لَوْ أَنَّنِي كُنْتُ الْبَصْرِيًّا
إِنَّ لَرَأَيْتُ بِي لَيْثًا هَضْبُورًا
وَلَكِنِّي فَتَنِي أَعْمَى
فَقَسَدْتُ الْحَزْمَ وَالْعِزْمَا
الطارق: (حائقا)

مِمَّا أَرَى الْأَمْسَرَ هَيْكَذَا
بَلْ هُوَ الْجُبْنُ وَاللُّجْجُ
الْفُتُفُ عَلَيْكُمْ
لَيْسَ لِي فِيكُمْ مَا خَوَّجُ
(يخرج ثم يدخل صاحب القهوة وصاحب العود)
صاحب القهوة: (فرحا)

هَنْتُ إِيَّاهُ هَنْتُ إِيَّاهُ
جَسَدْتُ بِالْفَوْزِ الْعَظِيمِ
رَبِحْتُ هَذِي الْوَرْدَةَ
الْبَرْزَةَ الْمَرْوَةَ
وَالصُّلُكُ لَا زَالَ مَعِي
صَلُّكَ الْمُدِيرِ الْأَعْمَى
صاحب العود: (فرحا)

وَأَنَا لَسْتُ الْمَرَامِي
جَسَدْتُ بِالْإِرْثِ الْعَظِيمِ
فَمَالِي ذَلِكَ الْمُدِيرِ

صاحب العود القديم
تبل (متحمسا)

هَيْيَا إِلَى الْمَدِيرِ
هَيْيَا إِلَى الْفَرِيرِ
هَيْيَا بِنَا نَحْطُمُهُ
هَيْيَا إِلَيْهِ نَرْجُمُهُ
عرنجل:

هَيْيَا لِقَدْ حُلَّ الْخِرَابُ
بِيَمِينِهِ وَهَدْمُهُ
هَيْيَا بِنَا هَيْيَا بِنَا
لِدَارِهِ وَالْمَحْكَمَةِ
تبل:

قُومُوا نَقِاضِي حَنْبِلَا
حَقَّ الْعُودُ مَجْمَلَا
أَنْ الْحَيَاةَ كُلُّهَا
مَهْزَلَةٌ فِي مَهْزَلَةٍ
(صاحب العود يضرب ويغني والباقون يرددون عليه)
هَيْيَا بِنَا هَيْيَا بِنَا
قَدْ بَسَمَ الدُّهْرُ لَنَا
هَيْيَا بِنَا إِلَى الْمُنَى
هَيْيَا بِنَا إِلَى الْغِنَى
(يخرج الجميع على نغمات العود وترديد الغناء)
«ستار»

خروف نيام... نيام

الفصل الأول

(في القصر الملكي ثلاثة وزراء يتكلمون في أحوال البلاد).

الوزير الأول: أما سمعتم خبر المدينة هذا النهار؟

الوزير الثاني: إن بالمدينة أخبارا لا تعد ولا تحصى. أي خبر تعني؟
خبر الثقافة والعلوم؟ خبر السمن والعطور؟ خبر...
(يتلفت) خروف الملك؟

الوزير الأول: (هامسا) نعم إياه أعني... لقد مر بباب إسحق العطار
وغرر بنعجته فذهبت بأثره.

الوزير الثالث: وهل رأيته بنفسك...؟

الوزير الأول: إي والله - رأيته بهاتين النجلوين.

الوزير الثاني: ولم لم تحاول إرجاع النعجة إلى صاحبها؟

الوزير الأول: (فزعا) أعوذ بالله منك ومن كلامك يا أخي... وهل
في مملكة نيام نيام مخلوق يستطيع أن يقف حيال ذي
القرنين؟ إن نطقك بهذه الكلمة المخيفة لدليل قاطع على
نوع الكمين الذي تود إيقاعي به... إنك تكرهني (بحق)
إنك تبغضني..

الوزير الثاني: بالله... وهل إرجاع الحق إلى نصابه يعد إجراما؟

إنني لم أنطق إلا بالحق ولم أكرهك؟

الوزير الأول: لأنك تعرضني لخطر عظيم... (إلى الوزير الثالث)
فما قولك يا حضرة الوزير؟

الوزير الثالث: دعوني مما أنتم فيه... إن للحيطان آذانا...
وللخرفان قرونا..

(يدخل صاحب النعجة)

صاحب النعجة: السلام عليكم.
الجميع: وعليكم السلام.
الوزير الأول: (هامسا) هذا هو صاحب النعجة.
الجميع: (بارتباك) بالله عليك؟
الوزير الأول: والله إنه بشحمه ولحمه.
الوزير الثالث: (خارجا) إني ذاهب لقضاء حاجة (رافعا يديه إلى السماء) اللهم يا حفيظ.
الوزير الأول: وأنا أستأذنكما (يهم بالخروج) اللهم نجني..
الوزير الثاني: إلى أين أنت ذاهب يا حضرة الوزير؟
الوزير الأول: إلى مكان لا أسمع فيه حقا ولا باطلا (يخرج).
صاحب النعجة: (باستغراب) ما للتبيلين تركا مكانهما.
الوزير الثاني: (بسخرية) لأنهما نييلان!
صاحب النعجة: ماذا تعني؟
الوزير الثاني: أعني أنه ليس النبل وقفا على من جالس الملوك والأشراف.
صاحب النعجة: (مستفهما) لم أفهم قصدك؟
الوزير الثاني: (بصوت واطئ) إن المطالب بحقوقه هذه الأيام مكروه ومنبوذ فاحذر أن تكون كذلك.
الخادم: (صائحا) مولانا الملك. (يدخل الوزيران ويأخذان مكانهما من المجلس)
الملك: (داخلا) ... السلام عليكم.
الجميع: وعلى مولانا السلام (يجلس الجميع)
الوزير الأول: (واقفا متحذقا) ما أبهى طلعتك هذا النهار يا مولاي.
الوزير الثالث: وما أشرق وجهك وأنعم يديك.
الوزير الثاني: ما أنظف ثيابك وأطيب رائحتك اللهم لا تحرمننا

من مثل هذه الرائحة ولو في الجنة.

الملك: (مبتسما) أحسنتم.. أحسنتم مديحا وثناء.

الوزير الثالث: (لصاحب النعجة) امتدح الملك يا رجل.

صاحب النعجة: (هامسا) إنكم لم تتركوا في جسمه شيئا لم تتناولوه مدحا.

الوزير الثالث: (هامسا) حاول أن تمتدحه وإلا صرت من المفضوب عليهم.

صاحب النعجة: إن كان لا بد من ذلك فلم يبق إلا قدماء لم تتناولهما بالمدح ولكن ماذا أقول فيهما... ها لقد وجدت (يتقدم نحو الملك)، ما أكبر قدميك وأقوامهما فإنهما لو مسست بهما حائطا لخر مفسيا عليه.

الملك: (ضاحكا)... أحسنت... أحسنت... (فترة سكوت)... ماذا تريد يا رجل؟ هل لك حاجة؟

صاحب النعجة: نعم يا مولاي إن خروفكم قد سطا على نعجتي وذهب بها.

الملك: وهل لديك شهود على ذلك؟

الوزراء: نعم هل لديك شهود على ذلك؟

الوزير الثالث: وأنت قد احتقرت خروف الملك، ألا تعرف اسمه حتى تنطق بهذه الكلمة البشعة النابية؟

صاحب النعجة: (مستغريا) لا أعرف اسما له غير الخروف.

الوزير الأول: إن اسمعه (شمعدان) هل فهمت؟

الوزير الثالث: أنا يا صاحب الجلالة لا أظن أن (الشمعدان) يسرق نعجة هذه الصعلوك أو يتواضع في السير معها جنبا إلى

جنب.. فما هو رأيكم يا حضرات الوزراء؟

الوزراء: (بصوت واحد) كلام مليح جميعنا موافقون عليه.

الوزير الأول: إن الشمعدان يا رجل عنده من النعاج ما يمون مملكة نيام نيام بأجمعها وعلى جانب كبير من الجمال وخفة

الروح، كما أن الشمعدان يتمتع بخلق لا يوجد عند كثير من البشر.

صاحب النعجة؛ (حانقا) إن الخروف يا حضرة النبيل خروف أينما حل وكان ولكن لك الحق أن تقول: إن خروف الملك ملك حتى على سائر البشر (للملك). وأنا يا صاحب الجلالة أقدم اعتذاراتي لخروفكم ذي الأخلاق العالية في شخصية جلالتك المبجلة. وسأرفع قضيتي إلى محكمة مملكة نيام نيام عساها أن ترى حلا عادلا لمن ليس لهم معين إلا الله والحق.

الملك؛ (معتدلا) افعل وسيقف معك الشمعدان جنبا إلى جنب في دائرة الحكم).. (ينفض المجلس)

بعد انفضاض المجلس يتخلف الخادم في القصر للتحدث مع صاحب النعجة في قضيته.

الخادم؛ (ممسكا الرجل) قل لي... هل نعجتك عزيزة عليك إلى هذا الحد حتى تجازف بنفسك من أجلها... وتقف مع الشمعدان أمام هيئة المحكمة ومناصرتها لقضيتك؟

صاحب النعجة؛ الذي أعتقده أن المحكمة شعارها إعلاء الحق وإسقاط الباطل... إلا إذا كان الحق مقصورا عندكم على الأكابر والعظماء.

الخادم؛ أقول لك... (يثلث) إنك مصيب في قولك... وحقك واضح لا لبس فيه ولا غبار عليه ولكن... آه... من الأفاكين المضللين.

صاحب النعجة؛ أتعني الوزراء؟..

الخادم؛ صه... إياهم أعني... فإنهم أصل البلاء والشقاء... (يثلث إلى الخارج) تصور يا أخي أن أحدهم أخذ يدافع عنك بكل ما أوتي من قوة وحول... قبل مجيئك هنا... فلو

سمعته لظننته لا يقول إلا الحق ولو على نفسه... ألا لعنة
الله على المنافقين أمثالهم (يتمشى) إليه... نصيحتي لك
يا أخي أن تتركها للقدر يحلها... أو تتركها للشمعدان
على الأقل فهو بها رحيم... (يضحك بسخرية).
صاحب النعجة؛ هذا لا يمكن... الحق يعلو ولا يعلو عليه.
الخدام؛ إلا هنا.

صاحب النعجة؛ والغريب يا أخي أن أغلب الناس في نيام نيام لا
حديث لهم إلا النعجة والشمعدان وأنني من الذين
اغتصب حقهم... حتى أن بعضهم حثي على رفع قضيتي
إلى الملك والتمسك بكامل حقي.

الخدام؛ لا تتق بهؤلاء... فكلامهم سرعان ما يتبدد في الهواء... الناس
هنا ينقسمون إلى ثلاثة أقسام، القسم الأول هو هذا الـ...
(يسكت لدخول الوزير فجأة)

الوزير؛ (بآلم) لقد تأملت كثيرا لقضيتك... وبإلتي في إمكاني
مساعتك... لكن.

(يلتفت) الملك أطال الله عمره لا يرضى بشيء يجلب على
الشمعدان الكدر.

صاحب النعجة؛ (بحماس) لكن يا حضرة الوزير... أمن العدل
والإنصاف أن يكون الشمعدان... وهو الخروف كما تعلم.
الوزير؛ (مقاطعا) لا تقل الخروف من فضلك... قل الشمعدان إن
أردت إرضاء المقامات العليا... وعلى كل... يا ابني فأنت
مصيب في حقك وواجب إنصافك ولكن في فمي ماء
(للخدام) وهل ينطق من في فيه ماء؟

الخدام؛ لا... هذا مستحيل.

صاحب النعجة؛ ابلع الماء لتستريح... أو رش به الأرض ليهدا
ثائرها ويرتاح ضميرك ووجدانك.

الوزير: يخيل إلي أنك لا تخلو من عته أو عصبية خبيثة... وإلا كيف يدلك عقلك الراجح... أن ألقى بنفسي ومركزي إلى التهلكة لشيء ليس منه نصيب لي؟

صاحب النعجة: إذن لا تملك القدرة المطلوبة على مساعدتي.
الوزير: قلت لك في فمي ماء... (للخادم) اشرح له يا مليح معنى ما أقول... (يخرج)

الخادم: هذا هو الصنف الأول الذي أردت أن أصدقك عنه... أي أنه من الناس الذين يعرفون الحق والباطل معرفة صادقة إلا أنهم مع الأسف لا يأمرؤن بمعروف ولا ينهؤن عن منكر.

الوزير الثاني: (داخلا) هه! وإلى الآن أنت هنا... اذهب يا رجل واكفنا شرك أعوذ بالله منك.

صاحب النعجة: لم أكن شيطانا يا حضرة الوزير.
الوزير الثاني: والله لو كانت نعجتك ملكة الجمال في العالم... لما صممت على مطالبة الشمعدان بها... ألا تعلم أنك الآن أصبحت ممن يشار إليهم بالبنان بسبب هذه النعجة الحقيمة؟

صاحب النعجة: كثيرون هنا من يشار إليهم بالبنان ولكن لا يشار إليهم بالفضل والشرف والنزاهة... وإنما يشار إليهم بالخزي والاحتقار..

الوزير: (يخرج) أنت وقح... ثرثار.
صاحب النعجة: قل عني ما تشاء لأنك لا تقول صدقا قط.
الخادم: وهذا من الصنف الثاني الذين لا يهمهم إلا المركز والمقعد الوثير، ولو كان في ذلك تعريض لكرامتهم وامتهانهم.
صاحب النعجة: بش المقعد الذي يعرضني إلى تأنيب الضمير وعذابه.

الخادم؛ إن وجدت الضمير.

صاحب النعجة؛ إنك والله نبيل وشهم... ويا ليت بيدك الحل والعقد.

الخادم؛ (ضاحكا) لقد أخطأت الصواب... إننا في نيام نيام، كلنا في هذا الداء على حد سواء... أنا الآن معك وغدا عليك... (هامسا) نحن وراء المادة ولو كان في ذلك الفش والحسد والكذب... لأنها كل شيء عندنا... فهي مقياس الرجولة والشرف والكرامة... وهذا كما أعتقد مرض خبيث قد يصيبك أنت إن طال مقامك بيننا لأنه سريع العدوى... (ينظر خارجا) انظر... لقد أقبل علينا الصنف الثالث من الناس... الصنف الذي لا يضر ولا ينفع... يبتسم لك ويعدك بالنصر ما دام خصمك بعيدا عنك... وإذا ما تقابل المختصمان اعتذر وولى هاربا كأنه لم يعد بشيء.

الوزير؛ (داخلًا) السلام عليكم.

الاثنان؛ وعلى حضرة الوزير السلام.

صاحب النعجة؛ ما رأيك يا حضرة الوزير في مسألتني؟

الوزير؛ مسألتك يا ابني... من أصعب المسائل وأسهلها في آن واحد والحل بيدك وحدك.

صاحب النعجة؛ كيف ذلك يا مولاي؟

الوزير؛ صعبة جدا... وعويصة أكثر... من حيث تمسكك الشديد بها... وعدم رضوخك للأمر الواقع... ومهلة جدا لو أنك أهملتها واتخذت سبيلك إلى التفاوضي والنسيان... إذ إن الحقيقة... للشمعدان حق كبير على كل أبناء المملكة والذي أخذه منك قليل من كثير... وعلى كل سابدل جهدي في مساعدتك إن شئت... إلا أنني لا أنصح لك بذلك.

صاحب النعجة: (بغضب) عجيب أمركم يا حضرات الوزراء...
تحدثون عن الشمعدان كأنه شخصية عظيمة فذة... لها
احترامها ومقامها بين الناس والذي يسمع حديثكم عنه
يخال أنكم تحدثون عن مصلح عظيم وزعيم كبير له اليد
الطولى في جلب الخير والسعادة للبلاد... تذكر يا
حضرة الوزير أنك الآن تتكلم عن خروف... عن.

الوزير: (يقاطعه خائفا) ... صه ... صه أرجوك.

صاحب النعجة: لماذا ارتعدت؟... ألهذا الحد تخاف الشمعدان؟ إنني
لم أقل شيئا يجلب عليك النحس والكدر، إنني أتحدث عن
حيوان مصيره البيع ليموت أو يذبح فيأكله الناس، كمصير
بعض الفضلاء عندهم... عظيم الجاه كبير المقام... مرهوب
الجانب... متى؟ ما دام خيره عميما وماله جزيلا... وعندما
تتكرر له الدنيا ويقلب له الدهر ظهر المجن، انقلبتم عليه
وصرتم من أكلة لحوم البشر والعياذ بالله.

الوزير: هذه طريقة سكان هذه المملكة... وتلك سنتهم.

صاحب النعجة: بشئ الطريق الخسيس طريقهم... ولكن... وإذا لم
يكن من الظلم بد... فمن العجز أن أكون جبانا وما ضاع
حق ورائه مطالب (يخرج).

الوزير: (متهكما) ما ضاع حق ورائه مطالب... كلام سمعناه كثيرا
وملئناه..

تقولون الحق فوق القوة، وأنا أمثالي تقول: القوة فوق الحق...
(يخرج الجميع)

(يسمع قرب القصر جلبة يتوقف على أثرها الوزير مع الخادم عن
الخروج)

صوت رجل في الخارج.

أم... دعوني أمشي لوحدي... أتركوني لعنة الله عليكم.

الوزير: (للخادم) أسرع يا مليح وانظر ما هذا الصوت؟
 مليح: (ينظر خارجا) هذا رجل يقوده بعض الحراس..
 الوزير: ومن هؤلاء الحراس؟
 مليح: لا أتبين منهم إلا رئيس الحرس... قمر الزمان... وها هو ذا
 تركهم وتوجه نحونا. الوزير: لعلهم يريدون أن يسجنوه.
 مليح: هكذا يظهر لي..
 قمر: (داخلا) سلام على سيدي.
 الوزير: وعليك السلام... من الرجل الذي معكم؟
 قمر: إنه غريب عن البلاد يا سيدي... ولما سألتناه عن جنسيته قال إنه
 قريب منا... من جزر الواق واق.
 الوزير: وبعد؟
 قمر: طلبنا منه إبراز هويته فقدم لنا نقودا كرشوة لنا
 فاضطرتنا هذه الوقاحة إلى سجنه حفظا لكرامتنا.
 الوزير: إيتوني به حالا؟
 قمر: (مرتبكا) إنه طويل اللسان يا سيدي... إلى درجة أنه يسيء
 الأدب أحيانا.. فالأولى بك يا مولاي أن لا تنزل إلى
 مستواه فتكلمه.
 الوزير: عليّ به.
 قمر: أمرك يا سيدي... (يخرج)
 الوزير: طويل اللسان!! لعله صريح إلى الحد المعقول فرموه بهذا
 اللقب.
 الخادم: أو يريدون سجنه لشيء في أنفسهم عليه... إنهم يا سيدي
 من أضمر الناس للناس.. اللهم اكفنا شرهم وخاصة... من
 يسمونه «قمر الزمان».
 الرجل: (مندفعا للداخل)... دعوني أدخل لوحدي ولا حاجة إلى
 مساعدتكم.

الوزير: تعال هنا يا رجل.

الرجل: (يتفكر في وجه الوزير) أستحلفك بالله... قل لي من أنت... لأن هؤلاء الخشب المسندة جعلتني لا أأتمن أحدا هنا.

الوزير: لقد قيل لي عن طول لسانك... ومع هذا فأنا مستعد لكل ما تقوم به... أنا أحد الوزراء.

الرجل: أهلا وسهلا... لي الشرف العظيم بالمثل بين يديك.

الوزير: (باستغراب) إنك في غاية الأدب.

الرجل: وفيم الغرابة يا سيدي؟

الوزير: لقد أخبرني القمر... عكس ما أرى الآن.

الرجل: (مستغريا) القمر؟... جل خالقه... إنك فلكي! (يضحك الحراس)

الرجل: ولماذا تضحكون يا أوجه الشؤم والنحس؟

الوزير: لأنك ظننتني فلکیا... بينما أنا أقصد قمر الزمان رئيس الحرس.

الرجل: (غاضبا) هذا قمر الزمان... قمر الزمان بهذا القبح؟

قمر الزمان يا سيدي يكون بهذه الخلقة؟ حرام على هذه المسخة أن تسمى بهذا الاسم الجميل الذي يدل على الكمال.

الوزير: (مقاطعا) الرجال بأعمالها، لا بأسمائها وألقابها.

الرجل: صدقت يا سيدي... ولكن هذا «القمر» باسمه لا

بعمله... بعيد على هذه الخلقة أن تقدم لبني البشر

ما ينفعهم... إنها تأخذ ولا تعطي.

الوزير: يظهر عليك الحق والفضب عليهم... أي شيء مؤلم نلتهم منهم!

الشمعدان: كل شيء فيه الألم والتعاسة أهداه لي هؤلاء الأقمار...

وخاصة ذلك القمر الساطع في الركن... (يبتسم قمر
الزمن) ما شاء الله على هذا الثغر المنبجج يا... يا قبيح
الزمن.

قمر الزمن؛ (غاضبا) سيدي نحن لا نقبل أن يهيننا هذا الثرثار.
الرجل؛ ولو أعطيتكم شيئا من النقود؟
قمر؛ هذه غاية الوقاحة.

الرجل؛ (ساخرا) في غاية الوقاحة... ما شاء الله.
قمر؛ يا حضرة الوزير لقد امتهن كرامتنا هذا الصعلوك.
الرجل؛ (ساخرا) كرامتكم...؟ ها... ها... ها.
قمر؛ (منفعلا) لا... نحن لا نطبق هذا... فاسمح لنا بالخروج يا
مولاي... (يخرجون).

الوزير؛ لقد تجاوزت الحد يا هذا... أنا.
الرجل؛ (يقاطعه) لا تلمني يا مولاي إذا تجاوزت الحد... لقد رأيت
منهم الموت الأحمر يا سيدي... ثلاثة أيام وأنا مسجون في
بيت أحدهم... ذلك البيت الحقير الذي تلعب في جميع
أركانه وغرفته... أحجام مختلفة من القثران والجردان.
الوزير؛ يخيّل لي أنك مكتنز بالحوادث والقصص.

الشمعدان؛ أنا يا سيدي عبارة عن قصة كاملة... وحوادث متسلسلة
والعالم الذي نعيش فيه يا سيدي مملوء بأقصى الحوادث
وأمر القصص... ولكن لا يحترق بنارها ولا يشعر بقساوتها
إلا نحن المساكين... المساكين الذين لا يعلم بأحوالهم إلا
الله... أما أنتم يا أرباب القصور العظيمة... والبيوت
الضخمة... فلا يمكنكم أن تعرفوا شيئا من حوادث الدنيا
وقصصها ما دتم بعيدين عن مستوى العامة من الناس...
انزلوا إلى مستوانا فتعرفوا ما نحن فيه.
(يبدأ ظلام الليل ينحدر شيئا فشيئا)

الوزير: (مسرورا) لا... أنت رجل فيلسوف... وعندك إحساس
وشعور... لقد شوه سمعتك عندي ذلك الأحمق قمر
الزمان.

الرجل: عديدون من ذهب ضحية القيل والقال... والدس
والحسد... فلو تحرينا الأمور بأنفسنا ولم نأخذ كل ما
يقال إلا بالتأني والروية وحسن التصرف لكسبنا الكثير
من الأصحاب والأصدقاء... (يستهل قصته) إنني أذكر
مرة يا سيدي.

الوزير: (يقاطعه) لا... لا... أرجوك... لقد أظلم الليل ومجلسك لا
يمل... فأجل ما عندك من القصص إلى الغد إن شاء
الله... اذهب إلى تلك الحجرة... واسترح بها إلى
الصباح... أستودعك الله... (يستدرك) قل لي من
فضلك ما هو اسمك؟

الرجل: اسمي... الشمعدان.

الوزير: (باستغراب) الشمعدان؟... كيف... لا يمكن؟ إنه اسم
خروف.

الشمعدان: خروف... اسمي... اسم خروف... قبحك (يتدارك)
أستغفر الله كادت تخرج من فمي كلمة بشعة يا سيدي.

الوزير: ما علينا... تصبح على خير... (يخرج)

الشمعدان: شيء مضحك... اسمي اسم خروف... رحمة الله عليك
يا والدتي فأنت السبب في ذلك... (يذهب إلى حجرته
يفني ويردد)... يا عيني يا حزينة... يا أمي يا حسينة...
(ثم يرجع) إيه... لا غرابة في ذلك ما دام ذلك القبيح
الشكل والخلقة اسمه قمر زمان... فالخروف أجدر بأن
يكون الشمعدان... الشمعدان المضيء الوهاج.

(ستار)

الفصل الثاني

(تفتح الستارة عن مقهى كتب على واجهته: قهوة الأنس يجلس فيها عدد من الناس بعضهم يلعب الطاولة، وبعضهم يقرأ والبعض الآخر منهمك في التفكير أو التدخين).

أحدهم: (لزميله) ها... ما رأيك هذه المرة؟

الثاني: رأيي أنك لم تتغلب عليّ لضعف مني ولا لجدارة منك.

الأول: إذن بماذا تعلل هذه الهزيمة النكراء؟

الثاني: أقول: إن للحظ كيمياء إذا ما مس كلبا أحاله إنسانا!

الأول: (متألماً) أشكرك لتشبيهك لي هذا التشبيه!..

الثاني: (معتذراً) لا... أستغفر الله... لم أقصد شيئاً والله.

الأول: اسكت يا أخي... وماذا يرجى من أناس اتخذوا المقهى

واللعب والبطالة شغلهم وتسليتهم... ربما نحن أحسن

بكثير من بعض الناس... انظر... هناك جماعة من

الإخوان يفتابون أحد الغائبين ويستنهضون به... وهناك

اثنان يتكلمان سرا... فريما يدبران مؤامرة دنيئة أوحتها

لهم هذه البطالة... وذاك زميل آخر أنهكه التفكير

فاعتلت صحته لقلة عمله وكثرة فراغه... وغيرهم

كثيرون ممن ضاقت بهم الحال فاتخذوا التمسك تسليّة

والوقوف على أبواب الدكاكين فرجة وآمالاً يعلمون بها...

دعنا نواصل اللعب ونقتل الوقت به قبل أن تقتلنا البطالة

بشرها البغيض... (يستمران في لعب الطاولة)

الشمعدان: (وقف يتأمل اسم القهوة ثم يقرأه)... قهوة

الأنس... الله!.. اسم جميل ويديع.

اسم يبعث على الفرح والسرور والاطمئنان (يجيل نظره

في الجالسين)... إنما المكان بأهله ورواده وليس باسمه

وأثاثه أو بنيانه... إن بعض حانات الخمر ونوادي القمار
وأجهاتها جميلة مغرية، فإذا ما ولجتها - والعياذ بالله -
وجدت نفسك في جحيم وظلام... ويؤس وعذاب... اللهم
نجنا... يا ساتر يا رب... (يدخل المقهى فينتبه له
الجالسون ويصوبون نظراتهم إليه).

الشمعدان: (مرتبكا)... يا حفيظا... ما للعيون استدارت نحوي...
كأنها تريد التهامي.

(يتقدم ببطء) إنها ورطة وقعت فيها... اللهم احفظنا...
ها... لقد تذكرت أنهم يكرهون كل غريب عنهم...
الغريب هنا كاليتيم في مأدبة اللثام (لأحد الجالسين)
السلام عليكم.

الرجل: (يحملق بعينه ويحييه برأسه فقط).
الشمعدان: (يزداد خوفه ويجلس يحدث نفسه) أعوذ بالله... هذه
ليست قهوة الأنس بل هي قهوة الحزن والكدر... حقاً إنها
تحمل اسماً جميلاً ولكن فيها أناسا اللهم اكفنا شرهم يا
رب... إن هذا المقهى يشبه بعض بني البشر تماماً تحسبه
عند أول نظرة ملاكا طاهرا فيه العفة والنزاهة... وإذا ما
تحدث إليك أو رماك القدر بصحبته وجدت نفسك أمام
شيطان رجيم.

صاحب القهوة: (بصوت قوي) نعم... طلبك يا سيدي.
الشمعدان: (مبتسما) أطلب سلامتك وكفى.
صاحب القهوة: (بقوة) تطلب سلامتي... يا.
الشمعدان: كفى يا أخي... كفى... أعوذ بالله (يتلفت) ماذا تشربون
هنا؟

صاحب القهوة: (ساخرا) نشرب السم... نشرب الزرنيخ...
نشرب كما يشرب الناس... شايا وقهوة... وماء.

الشمعدان: ماء من فضلك.

صاحب القهوة: (يحملق بعينيه للشمعدان) ماء يا شبيه الشؤم!
الشمعدان: (خائفاً)... يا ساتر! هات شايا وقهوة وماء و.. (يذهب
صاحب القهوة) لعنة الله أصبها فوق رأسك.

الرجل: (مقاطعا) من أي بلد أنت يا رجل؟
الشمعدان: (مرتبكا) ها... أنا... أنا من... وكيف عرفت أنني
غريب؟

الرجل: الغريب هنا يعرف من أول نظرة... قل لي من أي بلد
أنت؟..

الشمعدان: أنا من جزر الواق الواق... بلد الثروة والمال بلد العز
والترف... بلد.

الرجل: (يقاطعه) فإذا كانت كما تصف... لماذا تركتها إذن؟
الشمعدان: ربما أعود إليها ثانية... إذا لم أجد ما يعوضني عنها
في هذه البلاد.

الرجل: (يبتسم بسخرية) ويكل فخر تفوه بهذا التصريح؟
الشمعدان: نعم.

الرجل: (ينظر إليه بغضب... بينما يأخذ الشمعدان بالابتعاد
خائفاً)

الشمعدان: (يبتسم خائفاً) ها... أقول نعم... ها أنا... أنا ضيف
عليكم... أقول أنا ضيف.

الرجل: (بغضب) الضيف يا ثقيل... من يكون مع مضيفه على
الخير والشر... أما أنت وأمثالك فلا تجني من ورائكم
إلا شيئا واحداً... المضايقة في العيش والسكن.

الشمعدان: (غاضبا) لا... هذه قلة أدب ووقاحة..

الرجل: (برزانة) لا ترفع صوتك فيسمعك هؤلاء الناس إن كانت
حياتك عزيزة عليك... فإن جميع من في القهوة لاتزال

جراحهم تنزف دما من أمثالك الغرباء.

الشمعدان؛ وما ذنبي أنا يا رجل وأي ضرر يجلبه عليكم أمثالي؟
الرجل؛ ضرركم لا يغمرنا دفعة واحدة... إنه أشبه بالانتحار
البطيء... إنه كالسم الزعاف يسري بالدم شيئا فشيئا
حتى يقضي على الحياة.

الشمعدان؛ (متمللا) أنا دائما في نكد وضحك... أخرج من ورطة
وأقع في أخرى... (بالم) إلى متى يا دنيا وأنت واقفة لي
بالمرصاد؟.. ابتسمي لي يوما واحدا على الأقل... أعوذ
بالله... رحمتك يا رب! ثقي يا أخي أنتي معكم في السراء
والضراء لأنني معتقد أن مصيبتكم كمصيبتني تماما.
الرجل؛ هذا كلام المنافق والمداهن... هذا أسلوب الحاجة فقط،
نعم أنتم معنا في السراء..

أما إذا حلت بنا نكبة أو مصيبة - لا سمح الله - هريتم
عنا ووليتم الأدبار إلى بلدكم... تحملون ثروتنا ومالنا...
تاركين من لا وطن لهم إلا هذا الوطن ولا بلد لهم إلا هذا
البلد يكافحون المصيبة بقلوبهم المؤمنة ويدراون النكبة
بدمائهم الزكية.

الشمعدان؛ إنني مؤمن بكلامك كل الإيمان... إلا أنه ليس من الأدب
واللياقة أن تجابه ضيفك بهذا الأسلوب.

الرجل؛ دعني أكلمك بلغة العقل والواقع، وليس بلغة العاطفة وقصر
النظر، قل لي هل من العدل والإنصاف أن أضيفك في
بيتي آمنا مطمئنا ثم تطردني وتأخذ مكاني باسم
الضيافة؟

الشمعدان؛ لا... هذه ليست شهامة.

الرجل؛ جميع هؤلاء العاطلين هم ضحايا البطالة التي سببها
الغريب عنا... الغريب الذي لا يهمه إلا مصلحته

الشخصية فقط... إن الزمان يا أخي عركنا وعركناه
حتى عرفنا بسببه صديقنا من عدونا.
الشمعدان؛ كلنا في هذا الداء سواء... إن بلدي جزر الواقع واق
ابتليت بهذا الخطر حتى أصبحت ضيقة على أبنائها
البررة.
الرجل؛ الكل يعرف الخطر القاتل، جميعنا يعرف نتيجة هذا إلا أننا
مصابون بكلمات بالية قديمة نقولها عند العجز أو
الضعف وهي: «ما باليد حيلة».

في قهوة الأُنس

الرجل؛ (للشمعدان) على كل حال... أستودعك الله... ولا تنس
وصيتي لك... لأن الاحتكاك مع أي شخص هنا قد يعرضك
إلى شيء تكرهه... فإنهم كما أخبرتك سابقا مصابون بداء
كره الغرباء عنهم... فاحذر أن تقع في قبضتهم.
الشمعدان؛ أشكرك يا سيدي على هذه النصيحة الأخوية...
(يحدث نفسه قلقا)... إنكم والله لا تلامون إن أصبحت
بداء الكره والبغض لأمثالي من الناس... ألم أنزع من
بلادي ووطني لقلة العمل وغلاء السكن. نعم إن المطعمون
هو الذي يصيح ويستغيث لأنه الوحيد الذي يحس بالألم
المزير.

(يدخل الملك متكررا ومعه وزيران وقد تتكررا أيضا)
الملك؛ (لوزيريه) لنجلس بقرب ذلك الشخص... (للشمعدان)
السلام عليكم يا رجل.

الشمعدان؛ (ينظر إليهم بوجل) وعليكم السلام... (يغير مكانه ثم
يحدث نفسه) إن المصائب إذا حلت فلا تحل إلا
جملة وخاصة على رؤوس المساكين أمثالي.

الملك: (مستغريا) ما لهذا الرجل تركنا وولى بعيدا عنا؟ حاول أن تستميله نحونا يا سعد.

سعد: (للشمعدان) أسمح يا أخي أن تتفضل بقرينا.
الشمعدان: (بارتبك) لا... أشكركم... إنني أرتاح من الوحدة.
أحمد: (مبتسما) ولكن... نحن نرغب في التحدث إليك لأن مظهرك يدلنا على أنك تحسن الكلام والحديث.
الشمعدان: يا سيدي إن أكثر الناس يحسن الكلام والحديث إلا أن القليل منهم بل النادر من يفهم ذلك الكلام وذلك الحديث على حقيقته. كما أنني أريد أن.

الملك: (يقاطعه) أظن أنه من الأحسن أن ننقل إلى جانبك... لأنك ذو أخلاق طيبة كما يظهر لي.

الشمعدان: (لنفسه ساخرا) عندما يحتاج الإنسان لإنسان آخر تراه يزجي له المديح والثناء حتى يرفعه إلى أعلى المراتب، فإذا انتهت حاجته إليه قطع صلته به ولم يبال أن ينزل إلى أحط الدرجات.
الملك: (ووزيره يصافحانه)... كيف أنت يا أخي.
الشمعدان: (يصافحهم) الحمد لله... (يتقرس فيهم) أنتم من هذه البلاد؟

سعد: وهل ترى فينا ما يدل على عكس ذلك؟
الشمعدان: والله... لا دليل عندي إلا زيكم فإنه مخالف لزينا... أما لغتكم فهي لغتنا...

الملك: نحن من الضواحي... وأنت من أين؟
الشمعدان: (مرتبكا) أنا... أنا من... لكن أجدادي من هذه البلاد... (لنفسه) لقد هلك يا شمعدان.

أحمد: وأين تسكن؟
الشمعدان: (لنفسه) ولم هذا السؤال؟... (بعظمة) ها... أنا أسكن مع الملك في قصره..

الجميع؛ (باستغراب) ماذا؟... تسكن مع الملك في قصره... وهل هو يعلم ذلك؟

الشمعدان؛ (مبتسما) إنه من أعز أصدقائي... (لنفسه) لا بد أن أخيقهم بذلك حتى يذهبوا عني.
الملك؛ (لوزيريه) لنحافظ على تكررنا حتى لا يعرفنا فريما ظفرنا منه بشيء طريف.

الشمعدان؛ (مستمرًا) لقد كنا نلعب معا أيام الصبا والشباب (يتنهد) ألا ليت تلك الأيام تعود.

(يهمس إليهم) إني لا أزال أذكر تلك الأيام التي قتلناها بالمصارعة والمبارزة وكثيرا ما يكون ضحيتي.

الملك؛ وهل كان ضعيفا إلى هذا الحد؟

الشمعدان؛ (بزهو) أبدا لم يكن ضعيفا... (مبتسما) وإنما أنا أفوقه قوة واقتدارا... (هامسا) لقد كنت أحمله على ظهري لقاء أجر زهيد.

الجميع؛ (يضحكون) ولماذا كنت تحمله على ظهرك؟

الشمعدان؛ عبث الشباب ومرحه يفراننا على ذلك؟

أحمد؛ وكم كان ذلك الأجر الذي تتقاضاه عندما تحمله على ظهرك؟

الشمعدان؛ لا... ليست نقودا... وإنما يتنازل لي عن غدائه في ذلك اليوم!

الملك؛ (مسرورا) أنت كريم ومتواضع حينما سمحت لنا بالجلوس معك يا مولاي... ألا تسمح لنا بأن ندعوك إلى الطعام معنا...؟

الشمعدان؛ (مرتبكا) والله بودي... لولا أن الملك حفظه الله لا تفتح شهيتته على الطعام إلا إذا شاركته على مائدته... إنما على العموم سأبلي دعوتكم يوما من الأيام.

الملك: (بتواضع) يكون لنا الشرف يا مولاي... (يتركونه) نستودعك الله.

الشمعدان: (بعظمة) في أمان الله وحفظه يا أبنائي... (يتشاجر اثنان بقرية فيحاول الشمعدان فض النزاع)
أحدهم: (لخصمه) لقد حذرتك مرارا بأن لا تتطرق إلى سيرتي أمام الناس.

الثاني: (يهم بضريه) وهل أصبح لساني مبتذلا إلى هذا الحد حتى يتطرق إلى ذكر اسمك يا أحقر الناس.

الشمعدان: (يتدخل بينهما) لا... أرجوكم... ليس هذا شريفا (لنفسه) وماذا يرتجى من وراء البطالة إلا مثل هذا وأقبح.

صاحب القهوة: (للشمعدان) أتركهما من فضلك فإن أهل البلد أعرف منك في إزالة مشكلاتهم.. (يمسك كل واحد منهما على حدة) ألا تشمران بالخجل حينما تتشاجران (يدخل قمر الزمان ورئيس الحرس)

قمر الزمان: ماذا حدث؟ (لصاحب القهوة) قل لي ماذا حدث؟
صاحب القهوة: نزاع بسيط نشب بين صديقين استطعنا إزالته حالا.

قمر الزمان: (محتدا) ولماذا تتداخلون في ما لا يعنيكم؟.. اتركوهما حتى يحضر المكلفون بمراقبة الآداب العامة.

الشمعدان: (منفعلا) يتروكونهما يقتتلان حتى تحضر الآداب العامة الممثلة بشخصيتك المبجلة.. ما شاء الله على هذا الفكر النير.

قمر الزمان: وماذا يهمك أنت؟.. أنصحك بأن تكف عن إرشاداتك الممقوتة وترجع إلى حيث كنت.

الشمعدان: وأنا أنصحك نصيحة الإنسان الكامل لأخيه الإنسان أن تعمل مخلصا لإسعاد إخوانك من بني البشر، فإن الزمان

يا قمر لا يؤمن جانبه فهو الآن معك وغدا عليك ويا سعد
من كسب احترام الناس وقلوبهم بالخلق الحميد والرأي
السديد.

(في قهوة الأُنس حيث يحاول صاحب المقهى تهدئة الناس
الذين وقفوا يشهدون المناقشة الحادة بين الشمعدان
وقمر الزمان)

صاحب القهوة: خذوا أماكنكم يا قوم... اجلسوا من فضلكم...
وقيم الفراية في ذلك! إن الشجار والقبل والقال حلية
المجالس هذه الأيام... (يجلس الناس في أماكنهم)
(للشمعدان بسخرية) وأنت؟ يا أعز الناس عندي.
الشمعدان: (يقاطعه فرحا) أشكرك... فأنا على أتم الاستعداد لأي
طلب تكلفني به.

صاحب القهوة: عفوا... لا أريد منك إلا شيئا واحدا فقط.
الشمعدان: وما هو؟... أخبرني... فأني لك أطوع من بناتك.
صاحب القهوة: (يضحك بسخرية) الله... الله... إنك والله على
خلق عظيم.

الشمعدان: (فرحا) ما شاء الله... هكذا يجب أن تكون وهكذا يجب
أن تقابل زياتك.

دعني أراك يوما تبتسم... وتضحك... فإن الدنيا يا أخي
لن يضحك لها ويبتسم لشدائدها.

صاحب القهوة: كيف لا أضحك... وأنت البطل الذي جعل المقهى.
الشمعدان: (يقاطعه) عفوك... يا سيدي... فأني لم أفعل إلا ما
يجب على كل واحد منا أن يفعله اتجاه هؤلاء الناس الذين
امتزج الشر بدمهم ولحمهم... وخاصة ذلك الوحش الذي
يسميه القوم هنا قمر الزمان.

صاحب القهوة: وأنت طبعاً من أهل الفضيلة والخير.

الشمعدان: (بحياء) لقد أخجلت تواضعي... أرجوك أن تكف عن مدحي... فإني لا أستحق كل ذلك.

صاحب القهوة: (بخبث) وكيف ذلك... إنك تستحق كل شيء.
الشمعدان: (يقاطعه) أرجوك... وإلا سأترك المقهى إن أسرفت في مدحي.

صاحب القهوة: أحقا ما تقول؟..
الشمعدان: والله... فإني أعمل لله ولوجه رسوله... فلا أريد من بني البشر جزاء ولا شكورا.

صاحب القهوة: (بغضب) اسمع من فضلك... تبلك هذا لا يجديك نفعا... فالأولى لك وأطيب أن تتركنا من هنا حالا..

الشمعدان: (ينظر إليه باستغراب)
صاحب القهوة: إلى الخارج من فضلك.
الشمعدان: شيء غريب... ماذا جرى؟.

صاحب القهوة: (بحنق) أو لست تعرف ما جرى؟.. أنسيت أن نقاشك الحاد مع قمر الزمان يجلب علينا النحس والمتاعب... إن كانت نفسك يا أخي منطوية على الشر فلماذا تجلس هنا؟.. اذهب إلى مكان صالح لذلك.

الشمعدان: يا للفرابة... أتسمي من يسعى إلى الخير بالشرير! أتنتعت من يعمل المعروف والإحسان بزراع الشر! اتق الله يا رجل..

صاحب القهوة: لا نريد منك معروفا ولا إحسانا... لا نريد منك إلا مفادرتنا حالا.

الشمعدان: (بألم لنفسه)... ومن يعمل المعروف في غير أهله يكن حمده ذما عليه ويندم.

صاحب القهوة: نعم؟.. ماذا تقول؟.

الشمعدان؛ (بألم) أقول... إن ما عملته فوق مستوى أمثالك من
الجاحدين... (يتهد) ما أكثر هؤلاء.

صاحب القهوة؛ (بحق) أنا لا أعرف كيف تستطيع أن تقذف أناسا
بعبارات بذئنة وأنت لم تبرح مجالسهم؟.. أتستطيع أن
تقصر لي معنى ما تقوّهت به؟..

الشمعدان؛ إن ما فهمت به الآن واضح لا غبار عليه... ولكن
أمثالك لا يفقهون شيئا..

إن سمعوا صراحة ظنوها ذما وتأنبوا... وإن سمعوا
نصحا وإرشادا... حسبوا في ذلك استصغارا لكبريائهم.
صاحب القهوة؛ المهم عندي... أنني أستثقلك... فما هو رأيك؟
الشمعدان؛ (ينظر إليه باستغراب).

صاحب القهوة؛ لا تنظر إلي هكذا... بل انظر إلى الباب فإن المكان
لا يسعك ولو تقلصت وصرت بحجم الذبابة.
الشمعدان؛ اسكت... يا قليل الأدب.

صاحب القهوة؛ يسرني ذلك... (مشيرا إلى الباب) إلى الخارج من
فضلك.

الشمعدان؛ وهل أنت مصمم على ذلك؟
صاحب القهوة؛ بشرفي إنني لا أدخر أي شيء في سبيل إزاحتك
من هنا... المثل يقول الحر تكفيه الإشارة... أما أنت حتى
العصا أظنها لا تقي بحقوقك... إنك ثقيل... ويفيض...
وشؤم... فما هو رأيك؟

الشمعدان؛ (بألم) الله... أهكذا أبدو.
صاحب القهوة؛ (يوافقه) إنه من المؤسف.

الشمعدان؛ ألا لعنة الله على هذا الرأس الذي لا يحمل ذرة من
العقل... قل لي - إن أردت مبارحة المكان - ما هو اسمك؟
صاحب القهوة؛ لماذا؟... أتود مراسلتي... بعد أن تفادرنّا؟

الشمعدان: لا... وإنما أريد ذلك... لاعتقادي أن الإنسان ليس له
غنى عن أخيه الإنسان مهما حدث بينهما.

صاحب القهوة: اسمي... جميل.

الشمعدان: طبعاً طبعاً... لا بد أن يكون جميلاً..

صاحب القهوة: (غاضباً) قلت لك... اسمي جميل.

الشمعدان: (باستغراب) ماذا؟... اسمك... جميل.

صاحب القهوة: نعم... إن الواقف أمامك الآن اسمه جميل... ماذا
تريد بعد؟..

الشمعدان: (مبتسماً) أريد منك أن تسقيني ماء بهذه اليد الجميلة
يا جميل... إن أردت مغادرة المكان.

صاحب القهوة: (يذهب ليأتي إليه بالماء بعد أن يطرح عليه نظرة
فيها تحد وغضب)..

الشمعدان: ألا لعنة الله على هذا المظهر الذي لم يخلق إلا لحمل
الأثقال وجر العربات.

يقول اسمه جميل!.. أين الجمال؟..

صاحب القهوة: (يأتيه بالماء) خذ... اشرب.

الشمعدان: (يأخذ الماء ويشرب منه قليلاً ثم يرش بالباقي وجه
صاحب القهوة... فيهب الناس واقفين... بينما يمسك أحدهم

صاحب القهوة لئلا يضرب الشمعدان)

الشمعدان: (للناس) ليس هناك شيء أحسن من الماء... فإنه يعيد
للحياة النمو والانتعاش... ويكتسح ويزيل الأوساخ

والأقذار... وينظف كل من يشك في نظافته ونزاهته وهو
مرشد أمين لمواضع الهبوط والانحدار... فعليكم به...

فإنه يظهر لكم كل من تشكون باستقامته وخلقه... على
حقيقته وطبيعته...

(ستار)

الفصل الثالث

منظر الفصل الأول نفسه

(الوزراء يحيطون بالملك).

الوزير: (للملك) إن الرجل الذي حدثتي عنه يا مولاي لا يزال موجودا بيننا.

الملك: أحقا ما تقول؟

الوزير: نعم يا مولاي... إنه موجود وقريب منا.

الملك: إذن... فهو صادق في قوله حينما قال إنه يسكن مع الملك في قصره.

الوزير: (مبتسما) نعم... ولكنه ليس صادقا حينما قال إنه يلعب مع الملك فيصرعه... ثم يحمله على ظهره لقاء أجر زهيد... (يضحك الحاضرون).

الملك: أتعلم يا حضرة الوزير... أن هذا الرجل رقيق الإحساس والشعور؟

الوزير: كما أنه يا مولاي يتمتع بعقلية كبيرة وفكر نير لو استمعت إلى أحاديثه لخیل إليك أنك أمام فيلسوف كبير يرشد الناس ويهديهم إلى طريق الهداية والصواب.

الملك: لقد شوقتني إلى لقاءه يا حضرة الوزير.

الوزير: ولكي أخاف على جلالتك من لسانه... فإنه لا يتورع في إلقاء الكلام على عواهنه.

الملك: إنني أحب هذا النوع وأرتاح إليه لأنه يرشدني إلى أخطائي فأرتدع، ويهديني إلى الصواب فأرتاح ويرتاح معي قومي وشعبي... عليّ به يا حضرة الوزير.

(تسمع هممة من الحاضرين)

الملك: (مسترسلا) لقد تنكرت في ليلة من الليالي وأخذت أجول بين الناس حتى دخلت مقاهيهم ومجالسهم، فرأيت أشياء لم أعرف عنها... وسمعت أقوالا لم يخطر على بالي أنني سأسمعها... وما ذلك إلا لأنني لم أتحرق الحقيقة.

أحدهم: بالضبط يا مولاي.

الملك: إنني أريد الحقيقة... والحقيقة مع الأسف لم تصلني قط صحيحة سليمة.

الخادم: مولاي... رسالة يحملها أحد الناس لجلالتكم (يعطيها له).

الملك: (يقرأ الرسالة بينما يسمع صوت الشمعدان والوزير).

الشمعدان: لا أريد أن أدخل يا حضرة الوزير.

الوزير: إن مولاي الملك يطلبك... وهو الذي أرسلني إليك.

الشمعدان: أقول لك الحق إنني خائف... فأرجوك أن تعفيني يا حضرة الوزير.

الوزير: لقد أخبرته بأنك موجود هنا... أتريدني أن أكذب؟

الشمعدان: يا سبحان الله... وهل هذه أول كذبة في حياتك يا سيدي؟...

الوزير: هل ابتدأت بالمناقشة من الآن؟... ادخل أرجوك.

الشمعدان: إنك تعلم يا مولاي... أن للملوك والوزراء السنة

يخاطبون بها غير الألسنة التي يخاطب بها عامة

الناس... وهذا اللسان مع الأسف لا أحسن الكلام به،

لذلك أخاف أن ينزلق لساني بكلمات نابية تجلب عليّ

وعلى حضرتك الخراب والدمار.

الوزير: لا عليك من بأس... أكل على الله وعليّ.

الشمعدان: على الله نعم... أما عليك فلا يمكنني ذلك لأن الملك

حفظه الله متى أراد الشر بأحد فلا يستطيع أحدكم أن

يرده عما يريد.

الوزير: ما أكثر وساوسك يا شمعدان... ادخل من فضلك.
الشمعدان: لا تلمني إذا أنا لم أثق بأحد من الناس... لأنني لم
أصادف أحدا في حياتي صدق في قوله ويوفي بوعده
لوجه الله وإرضاء للضمير... الكل والعياذ بالله لا يعرف
إلا نفسه ولو كانت نفسه أمارة بالسوء (يدخل) يارب إنني
أعتمد عليك فإنك الواحد الأحد الذي لا يموت ولا يفدر
بأحد... السلام عليكم يا مولاي.

الملك: وعليكم السلام... تفضل يا... (يشير إليه بالجلوس).
الشمعدان: خادمكم الشمعدان يا مولاي.
الملك: هل سبق أن تعرفت بأحد من هؤلاء السادة... (يشير إلى
الوزراء).

الشمعدان: (بعد أن يجيل نظره فيهم) والله يا مولاي لم يحصل لي
الشرف بالتعرف إليهم... إلا واحدا منهم غمرني بعطفه
ورعاني برعايته وهو الوزير... أحمد.

الملك: ولا تعرف أحدا من حاشية القصر؟
الشمعدان: أعرف واحدا يدعى قمر الزمان... إلا أن هذا القمر لا
يسطع إلا هي سماء الشر ولا ينير إلا للرذيلة... اللهم لا
تجعلنا ممن يهتدون بنوره..

أحد الوزراء: لا تتمس أنك في حضرة مولانا الملك.
الشمعدان: (للوزير أحمد) ألم أقل لك يا حضرة الوزير أنني لا
أملك زمام لساني؟... (للملك) عفوك يا مولاي إذا أنا
تجاوزت... فلم أقل إلا ما أوحاه إليّ رأيي وهداني إليه
ضميري... (يدخل قمر الزمان ومعه رسالة الملك)

قمر: رسالة يا مولاي.
الملك: (يأخذ الرسالة) قل يا قمر أتعرف هذا الرجل العظيم؟ (ثم
يقض الرسالة ويقرأها).

قمر! (بابتسامة خبيثة) إنه من أعز الأصدقاء يا مولاي.
الشمعدان؛ (يصوب إليه نظراته الحداد) ... يا قمر اتق الله ... انظر
إليّ جيداً ... إنني لم أغير عليك يا منافق ... إنني لا أزال
الشمعدان الذي تكرهه وتتمنى هلاكه.
قمر؛ إنك صديقي ولا أحمل لك هي نفسي أي حقد.
الشمعدان؛ (لنفسه) حملك عزرائيل إلى موطن النار والجحيم ...
(للموجودين) والله لم أكن صديقه يا سادة إلا في هذه
اللحظة ... إن أمثال هذا الرجل الحقير يستحقون الشنق
والعذاب لأن صداقتهم ومحبتهم لا تظهر إلا متى وجد
المركز والجاء، قاتلكم الله وأفناكم أنى توجدون.

الفصل الرابع

منظر الفصل الأول نفسه

الملك: (مستمرا مع الشمعدان) إني أراك ثائرا على نفسك وعلى

المجتمع لماذا يا...؟

الشمعدان: (مقاطعا) خادمك الشمعدان.

الوزير: لأنه يا مولاي.

الشمعدان: (مقاطعا) أظنك تريد أن تقول إني عديم التربية؟

الوزير: حاشا أن يقال لمثلك هذا... وإنما أردت أن أقول إنك تظن

بجميع الناس خيرا... إن عاملتهم بالحسنى عاملوك

بمثلها... وإن عاملتهم.

الشمعدان: (مقاطعا) بالسيئة عاملوني بمثلها.

الوزير: بالضبط هذا ما أردت أن أقوله.

الشمعدان: لا يا حضرة الوزير... إن المجتمع الذي عشت به وريت فيه

مع أفراداه يريد أن يأخذ مني ولا يعطيني... يريد أن ينهب كل من

يقع تحت سطوته... إنه مجتمع سيأكل بعضه بعضا في يوم ما.

الملك: أي مجتمع تعني؟... الذي قررت منه أم الذي حللت

بأرضه الآن؟

الشمعدان: والله يا مولاي هذا سؤال محرج بالنسبة لي.

الملك: ولكن يقال أنك شجاع لا تهاب.

الشمعدان: أنا لا أهاب أحدا ولا أخاف من مخلوق... إلا أنني

أعرف أن الحق يصعب على بعض الناس الاستماع إليه.

الملك: لقد فهمت ما تعني... تريد أن تقول حتى هذه البلاد لا تخلو

من معائب.

الشمعدان: وهل في ذلك شك يا مولاي... إن الجميل لا

يكمل.

قمر الزمان؛ (بيتسم بقطن) سبحان الخلاق الجميل... (وهو يمسح على شاربيه)...

الشمعدان؛ (بسخرية) أما أنت يا قمر... فكل شيء فيك جميل وخاصة شاربيك اللذين يقف عليهما النسرين.

قمر الزمان؛ (بزهو) أشكرك... نعم هكذا يجب أن تخاطب الناس... دعني أسمع منك هذا الكلام الجميل.

الشمعدان؛ إن الرجل جميل بخلقه وروحه... لا بطول شاربيه وعرض منكبيه.

الوزير؛ (هامسا) تذكر أنك لا تزال في حضرة مولانا جلالة الملك يا شمعدان.

الشمعدان؛ (مرتبكا) عفوك يا مولاي... لقد أخرجني من طوري هذا المارد اللعين.

(يدخل الخادم ويهمس للملك)

الملك؛ دعه يدخل.

إسحق؛ (داخلا) السلام عليكم يا سادة.

الجميع؛ وعليكم السلام.

أحد الوزراء؛ (هامسا) يارب سترك... هذا هو صاحب النعجة.

قمر الزمان؛ نعم بعينه... إنه صاحب النعجة التي غرر بها الشمعدان.

الشمعدان؛ (ثائرا) أخرس... يا قليل الحياء وعديم التربية... أنا أغرر بالنعجة يا كبش... والله لو لم أكن.

الملك؛ (مقاطعا) ماذا بك يا شمعدان؟

الشمعدان؛ هذا الأبله يهمس في أذن الوزير ويقول إنني غررت بنعجة هذا الرجل... ألا ما ألعنك من رجل.

الملك؛ إنه لا يعنيك أنت... وإنما يعني خروفي الشمعدان.

الشمعدان؛ (مستفسرا) خروفك... الشمعدان... (ضاحكا) أتهزأ

بي... وكيف يكون ذلك؟..

الملك: أسأل هؤلاء الوزراء... إنهم يقولون ذلك.
الوزراء: حاشا للشمعدان أن يقرر بنعجة هذا الصعلوك إنه على جانب كبير من الخلق الجيد.

الشمعدان: (ساخرا) ما شاء الله... إنها عقليات نيرة مدبرة.
الملك: لقد أردت أن أمتحن وزرائي وأختبرهم فوجدتهم ويا للأسف... إنهم مع القوي الظالم وعلى الضعيف المستكبر.

الشمعدان: (يجيل فيهم النظر مشفقا) إن وجوههم يا مولاي سمحة لطيفة إلا وجه هذا القمر المخسوف.

أحد الوزراء: يا مولاي إن وزراءك مع الحق والعدل دائما.
الملك: لقد كنت أعتقد ذلك من قبل يا حضرة الوزير أما اليوم لما وقعتم في هذه الحيلة التي لا يصدقها إلا من طمس الله على قلبه، اتضح لي أنكم أناس لا تهكم إلا أنفُسكم الدنيئة.
أحد الوزراء: (متخاذلا) والله لقد قلت في نفسي أن هذا غير معقول لولا أن أقنعني حضرة الوزير (مشيرا إلى الذي بجانبه).

الوزير الثاني: وأنا لم أصدق له إلا بعد أن علمت أنكم لا ترضون على من يصفه بهذا القول.

الوزير الثالث: وقد قلت لنا يا مولاي أنك تحبه وتحترمه فكيف نخالف لك أمرا.

الشمعدان: (بألم) مسكين هذا الشعب الذي يحسب أنكم تعملون له... لقد ذهب ضحيتكم كثيرون على ما يظهر لي من عقلياتكم.

الملك: لا... لقد كنت أدبر الأمور بنفسي وخاصة بعد ما دبرت هذه الحيلة التي أظهرت لي حقيقة من اعتمد عليهم الشعب

واعتمد عليهم أنا .

الشمعدان: وكيف تمت الحيلة يا مولاي!

الملك: أخبرت هؤلاء الوزراء بأن لي خروفاً أحبه وأعزه فإذا حدث منه شيء يفضيهم فلا يؤاخذونه عليه، وإذا ما حدث شيء يضره فعليهم أن يدافعوا عنه. ثم جئت بإسحق يشتكي عليه عند الوزراء لتفريره بنمجته والذهاب بها إلى حيث لا يدري، وغايتي من ذلك اختبار شجاعتهم واتباعهم للمعقول... فما كان منهم إلا أن هاجوا على الرجل وأخذوا يصفون له أخلاق الخروف وما يتمتع به من شرف ونبل. إنها حادثة محزنة لم أتوقع أن تكون بهذا الشكل. لقد اتخذتكم وزراء لتساعدوني على إسعاد الشعب والنهوض به فإذا بكم تجلبون لي هياج الشعب وغضبه.

الوزراء: (بارتباك) مولاي إننا نطلب رضاك وعفوك.

الملك: إني عفوت عنكم.

الشمعدان: العفو من شيم الكرام.

الملك: إنني لا أريد سجنكم ولا عقابكم لأنني أنا الجاني عليكم، إذ قريتكم مني وقلدتكم منصبا لا يستطيع حمله إلا من يحمل بين جنبه ضميرا حيا وقلبا طيبا نبيلاً... هيا اخرجوا عني ولا أريدكم بقرب هذا القصر. إني بحاجة إلى من ينير لي الطريق لا إلى من إذا طلبت رأيهم قالوا الرأي رأيك والتدبير تدبيرك ولو كنت على ضلال: هيا هيا اخرجوا من هنا.

الوزراء: (يتسللون بانخزال) رينا يطول عمرك وبيقيك لنا.

الشمعدان: مولاي إن الحيلة التي دبرتها لاختيار وزرائك لهي الميزان الدال على عدلك وحبك لشعبك... إن ملكا هكذا

النصوص الإبداعية

(الشعر والقصة)

كثيرا ما تكون المخابئ المظلمة والكهوف الموحشة حامية لفكرة مجيدة. فليس كل من اختبأ في كهف أو مغارة يعد مجرما طريدا للعدالة... ولكن... لو رأيته هناك أحد من الذين يرجمون بالغيب من الناس لحكم علي من دون تردد أنني من أولئك اللصوص أو المجرمين.. وسكت الفتى لحظة بعد أن فاه بهذه العبارات ثم أرسلها زفرة حارة من قلب مفجوع... وعاد يحمد الله على أن نجاه مما كاد يصيبه، وعلى أن هداه إلى هذه المغارة يحتمي بها إلى أن يطلع الفجر فيلحق بإحدى القوافل التي تمر من هذا الطريق، واستطرد وهو يستعيد ذكرياته: كنت أشعل سيجارتي عندما سمعت صوتا غير بعيد مني أثاره النور الذي انبعث من عود الثقاب، فأرسلت بصري خلال الظلام الحالك لعلني أعرف مصدره، وعادت إشعال السيجارة وأخذت أدخن بهدوء وحذر... إن كل ما في هذه المغارة يوحي بالخوف والقلق... ظلامها الدامس الذي لا أعرف منه للمغارة حدودا، وتلك المسارب الضيقة التي ينحبس فيها الهواء مرة وينفط مرة أخرى، وتلك الأصوات الغريبة التي تتبع من شقوق جدرانها، كل ذلك جعلني أرهف الحس وأنا ممسك بمقبض سكينني لأدرا عن نفسي ما قد يرميني به هذا الإبهام الذي يحيط بي من كل مكان.

وفجأة شعرت بضربة قوية طبعت على صدري جعلتني أقفز إلى الأمام وأنا ألوح بسكينني يمين ويسرة، ثم وقفت أحتمي بأحد أركان المغارة، وأنا أتمسك موضع الضربة من صدري فأحس برطوبة لزجة خلفتها تلك الضربة المفاجئة، وتذكرت أنني حين أصبت بالضربة تزحلق الأداة التي ضربت بها إلى الأرض برفق... إذن فلا بد أنني ضربت بأداة ليست من حجارة أو من حديد أو خشب.

وأشعلت عودا من الثقاب أخذت أسير على هدى ضوئه إلى حيث أصابتي تلك الضربة، وهناك وجدت تلك الأداة... لقد كانت أداة لم تخاطر على بالي أثارت في نفسي الرعب والفرع... لقد كانت يد طفل رضيع انتزعت من جسمها... فمددت يدي إليها على ضوء الثقاب الخافت فإذا بضربة أخرى تفاجئني فأمسكت يدي عنها، وعدت إلى أعواد الثقاب أشعل الواحد تلو الآخر لأعرف مصدر هذه الرميات، وأشلاء الطفل الأخرى تتطاير حولي، وأخذت أسرع الخطى نحو الجهة التي تأتيني منها الأشلاء حتى لمحت فجأة أطراف ثوب تطل من منحنى ليس ببعيد عني، فتوقفت قليلا لأتأكد مما رأيته، ثم تقدمت وبدي على مقبض سكين واستدرت لأكون أمام المنحنى ورفعت النور الباهت لأتحقق مما رأيته، وإذا بي وجهه لوجه أمام فتاة جميلة قوية البنية على وجهها ثورة من الغضب والألم... تقدمت إليها بثبات وحذر وأمسكت بها بعنف وأنا أسأله عن سبب اختبائها هنا وارتابها تلك الفعلة القظيمة، فلم ترد علي بشيء بل أخذت ترمقني بنظرات حداد وهي ترتجف من الحقد والفيظ. ولما حاولت أن أخرجها من المفارة إلى خارجها حيث نور القمر امتنعت وهي تقول: إن كنت تخشى الظلام فمعي شمعة يمكنك أن تحدثني على ضوءها ثم أهلت من قبضتي وجلست تشعل الشمعة وهي تقول: وأنت... لماذا جئت إلى هنا؟... إن ثيابك الزاهية النظيفة ذات الرائحة الزكية تدل على أنك لست من المجرمين... فقلت: دعيني مما أنا فيه... وأخبريني لماذا مزقت الطفل البريء؟ فردت في غيظ وتحد... إنه ابني وليس لأحد الحق في أن يعترض علي؟ فزادت دهشتي وأنا أقول: ابنك؟ . ويحك! كيف يهون عليك ذلك أيها المتوحشة؟

وسكنت هنيهة ثم قالت بآلم مكبوت وكيف يهون على أهلي أن يهدوني إلى رجل، الموت أقرب إليه من الحياة بغية أن ألد منه ولدا

يرث أمواله؟ إنني لا أقتل ابني... ولكن أقتل جشعهم البغيض كما قتلوا أملي في الحياة، إنني أقتله انتقاما وتشفيا من أولئك الذين سلبوني حريتي، كما أقتله رحمة به لئلا يشقى في محنتي ما دمت قد صممت على الفرار... وسكتت مرة أخرى ثم عادت تقول: لقد ريمتك بأشلائه لأخيفك فتهرب من هذه المغارة إلا أنه يخيل إلي أن المصيبة التي أرسلتك إلى هنا أفدح مما أردت تخويقك به.

فأجبتها: كان الأولى بك يا فتاتي أن تتقمني، إن كان لا بد من الانتقام ممن كان السبب في شقائك لا أن تقتلي طفلا بريئا لم يجن ذنبا، لقد أتيت ما أتيت يدفعك إعصار من الكيد والحقد الأعمى فانطلقت تشدين التشفي والانتقام وحسب، ولم يترك لك ذلك الإعصار الهائج فرصة تفكرين فيها تفكيراً متزناً لتحدي تصرفاتك وتعرفي من هم الذين يجب أن يتحملوا الجزاء، ولم تري أمامك سوى هذا الطفل الذي لا يدرك من الوجود شيئا فأوقعت به عقابك الملائش، وصبيت عليه جام نقيمتك المجنون وظننت بعد هذا أنك انتصرت حين أوقعت الجزاء على نفسك... وفجأة احتقن وجه الفتاة وريد، ورفعت يدها في وجهي وهي تصيح: كفى... كفى... لا أريد أن أسمع مثل هذا، أحسبني انتقمتم من أهلي وزوجي، وأحبطت كيدهم وأفسدت تدبيرهم.

وأدركت أنا أنها بدأت تستيقظ من ذهول المعركة النفسية التي كانت تواجهها، وفهمت حقيقة ما صنعت ولا أدري هل هذا هو الذي دفعني إلى الاستمرار في الكلام... فقلت وأنا لا أحسب للنتائج حسابها: إنك واهمة، لقد انتقمتم من نفسك، وقضيت على الوشيحة الوحيدة الباقية التي تربطك بالحياة، فلو كنت أبقيت على طفلك لكان لك أمل تعيشين له يخفف عنك بؤس الحياة وشقاءها... أتحسبن أنك قادرة على العيش بعد الآن... بلا أمل؟

وأطرقت برأسها الجميل إلى الأرض، بينما استطردت أقول:

كلانا يا سيدتي ضحية من ضحايا المجتمع، ونتيجة من نتائج أخطائه، أنا وانت عشنا في عالم سادته التزمت، ولقد سرنا في طريق مرسوم قضى علينا أن نسير فيه، فأنا مثلاً ولدت وربييت في بيت امتاز بالثروة والجاه، وفهمت الحياة أول ما فهمتها على أنها مال وكبرياء، وكانت النعمة الفردية والعائلية تسود المجتمع فخطر لي أن أحارب تلك النعمة فأخذت على عاتقي أن أوسع نظرة الناس في فهم الحياة، ورحت أبشر بالسواسية بينهم، وبأنهم عنصر واحد وأمة واحدة لا فرق بين غنيهم وفقيرهم، وكبيرهم وصغيرهم إلا بالصلاح والتقوى وأن أحسن الناس أحسنهم للناس.

ومضيت يا سيدتي في ركب الحياة... ولما أراد أهلي أن يزوجوني كانت القضية عندهم تتحصر في شيئين: الأول أن تكون الزوجة غنية واسعة الثراء والثاني أن تكون فتاة بالذات من قريباتي، أما ما عدا ذلك فقد أسقط من الحساب، وكنت أجهل كل شيء عن الفتاة التي خطبت لي وارغمت على الزواج منها، وبالطبع رفضت الانصياع لأمر الأهل وقررت أن أنفذ بالفعل ما أدعو إليه بالقول مبتدئاً بنفسي، وأن أجعل من فكرتي المجردة صنيعاً حياً يضرب مثلاً في المساواة والقضاء على الفروق واخترت فتاة فقيرة معدمة إلا من فضائل الخلق القويم، والأدب الرفيع، والسمعة الحسنة.

وهذه هي ليلة زواجي أقضيها في هذا الكهف... فقد اعترض أهلي علي، ووقفوا في طريقي وهددوني بالموت إن أقدمت على ما عزمتم عليه... ولما كنت أعلم أن المؤمنين مبتلون فقد صممت على الماضي في خطتي، ولكن ذلك لم يشهم، كانوا متطرفين ضيقي الأفق، وكنت متعصبا لرأيي شأني في ذلك شأن كل من يلد فكرة جديدة يحنو عليها حنوه على فلذة كبده، ويدافع عنها دفاعه عن نفسه، وأرسلوا إلي الليلة البارحة يقولون إنهم سيقضون علي فلم أمر تهديدهم التفاتاً واستكملت استعدادي،

وهيات شأني وزينت الدار وأقمت حفلة الزواج، وفيما كنا في ذلك إذ هجم علي بعض الشبان ممن حرضهم أهلي واستأجروهم لقتلي بالعصي والمدي ولكنني استطعت الإفلات منهم وهربت من الدار باحثاً عن ملجأ يعصمني من الناس.

وها هو ذا القدر يا سيدتي يسوقني إلى هذه المغارة المظلمة حيث رأيت العجب العجيب، أمماً تقتل ولدها وتضرب الناس بأشلائه... وتوقفت عن الكلام فسمعت الفتاة تقول كمن تحدث نفسها: انتقم من نفسي! لست قادرة على الحياة بعد الآن!.. وسكتت لحظات ثم أخذت تهذي وتهرف، منددة بفضاعة جرمها، نادمة على ما فعلت وكانت تبكي بكاء محرقاً يقطع نياط القلب.

ولم أجد ما أستطيع أن أفعله لها فرحت في تفكير عميق، انتهيت منه على حركة الفتاة التي قامت تبحث عن الأشلاء، ولما وجدت رجلاً من رجلي طفلها احتضنتها تنأغيه وتدله وتحدثه حديث الأمهات لأطفالها فلم أشك عندئذ أنها قد جنت، وراحت بعد ذلك تجمع الأشلاء، واحداً واحداً ودموعها المنهمرة ونشيجها المحزن يزيدان في رهبة الموقف والمكان... هذا المكان الذي لا يبذل سجع ظلامه الدامس غير ذبالة شاحبة تضيء عليه وحشة ورعباً... وتركت الفتاة لما هي فيه وذهبت أخفي أشلاء الطفل في زاوية من زوايا المغارة حتى لا يقع بصرها عليها مرة أخرى.

وفي مثل لمح البرق الخاطف حدث مرة أخرى ما لم أتوقعه فقد هجمت الفتاة علي وانتزعت سكينتي من حزامي وقبل أن أفيق من ذهولي راحت تطعن صدرها بالسكين الحادة طعنات متوالية وهي تولول: ولدي... ولدي... أريد ولدي... ووقعت على الأرض، فانحنيت عليها أحسس أنفاسها فإذا هي جثة هامدة... وجمعت أشلاء الطفل إلى جثة الأم في حفرة خارج الكهف، وعندما أهلت عليهما آخر حفنة من التراب، كانت الشمس ترسل أشعتها الصفراء

على التلال.

حمد الرجيب يقول زجلا!...

عرف القراء الكرام الأستاذ حمد الرجيب ممثلا ومخرجا وناظر مدرسة ومديرا لناد ومحررا في مجلة الرائد وأبا بارا لعدة أبناء ولا أدري ماذا أيضا؟. وهكذا له على كل درب زقة، ولدى كل باب وقفة واليوم سيعرف القراء موهبة أخرى للأستاذ المذكور - أعلاه وأدناه - تضم إلى مواهبه التي لا تتفد ومشغلاته التي لا تنتهي نفعنا الله بها آمين!

وصفوة القول، أن الأستاذ حمد الرجيب انتبذ قبل أيام زاوية من إدارة الرائد ومعه ورقة وقلم. وطال جلوسه وسكوته، وقلما يجلس ويسكت!. فظننته يكتب مقالا أو يضع خطوطا لمسرحية أو على الأهل، يكتب رسالة عزيزة عليه، وكل رسائل حمد عزيزة عليه!

واستفريت منه هذا الهدوء التام، فما عهدته كالصخرة المنصوبة - كما قال الجاحظ أو غيره - لا أدري! وأخيرا وثبت إليه وانتزعت الورقة من بين يديه فإذا هي - أيها القراء الكرام - لا تضحكوا من فضلكم - قصيدة زجلية! واتضح أن الأستاذ حمد الرجيب، قد أصيب وهو مقبل على النادي بنوبة شعرية حادة، تمخضت - والحمد لله - الذي لا يحمد على مكروه سواه، بقصيدة زجلية!

وقد صممت على نشرها بعجزها ويجرها على الرغم من إقناع الأستاذ حمد لي بأنها ليست للنشر، فلمل الأستاذ حمد يتوب بعد هذه المرة فلا يصاب بنوبة شعر أو زجل أبدا! أو لعله يتشجع فيأتينا بالمعجب المعجز من الأزجال والأشعار.

وعلى كل حال فأنا المسؤول المباشر عن هذه القضية، فإن وجدها القراء «عورة» يجب أن تستر، فليحاسبوني على هذا الجرم، وإن وجدها «درة» يجب أن تظهر فليشركوني مع صاحبها في الغنم... وهذي هي القصيدة.

أ. م. العدواني

يا بني آدم يا عالم يا كسرام
الضمائر نبهوها لا تنام
الوطن دايخ ولا يبس في كلام
فأرغ كله وهرج ما يضيد
في دواوينكم حجي ما له عدد
عن خرابيط يشيب منها الولد
يا جماعة فكروا في ها البلد
خلوا الماضي وابنوا للجديد
الثرثرة والجعجعة ثوب قديم
يلبسه مخبول وخداع أثيم
والهدوم البايده لا تستجيم
نزعهما أولى وأجدى بالرشيد
الزمن هذا زمن جد وعمل
أو تعاون كامل فهو جدل
والجدل صاحبه أكيد ضد الفعل
تسكتسه تمره ويادية ما تريد
يا مجالسنا اسمعوا من فضلكم
الحكي هذا ترى كله لكم
خلوا القول وشوفوا شغلكم
والبلد هذي عطوها ما تريد
الفلوس والحمد لله خير كثير
بس تبسفي من يفكر من يشير
حتى نمشي في طريقنا ويستنير
الوطن وفي كل ناحية نستفيد
الأمير الله يسلمه مو بخيل
وقال لكم أخنوا ولا تأخنوه قليل
اصلحوا الديره وهاتوا لي الدليل

المقالات الخامة بالمرح

المسرح وأثره في المجتمع

يظن بعض الناس أن المسرح ليست له فائدة أو قيمة محسوسة سوى اللهو والتسلية فقط، بينما هو في الحقيقة مدرسة كبيرة تهذب النفوس وتصلح المجتمع وتقوده إلى ما يجب عمله لرفع مستواه، لأنه وسيلة فعالة لتحقيق غاية مهمة من ورائها التثقيف والتهذيب وحل بعض المشكلات الاجتماعية التي هي السبب في عرقلة سير الأمة نحو التقدم والرفق. لذلك نرى الأمم الراقية عمدت إلى تنشئة هذا الفن تنشئة صحيحة، وشجعت المشتغلين به من مؤلفين وممثلين وخصتهم بالمال والألقاب وغير ذلك من مظاهر التقدير والتبجيل. كما أنها خصصت مبالغ كثيرة لترقية هذا الفن ترقية تجني من ورائها المصلحة التي تساعد على النهوض بأبناء البلاد، كحثهم على ترك سيئة من السيئات أو نقيصة من النقصان. ولو لم يكن للمسرح أثر في مصلحة المجتمع وحياة الشعوب لما رأينا هذه الدول الكبيرة، على اختلاف أجناسها، ترصد من ماليتها قسما معينا له في كل عام. حتى أن مجلس الوزراء في مصر اعتمد سنة ١٩٤٦ مبلغ ٢٠ ألف جنيه أي أكثر من ربع مليون روبية للمسرح المدرس(*) فقط، لما فيه من تعويد الطلبة على الشجاعة الأدبية، وتقوير أذهانهم بالمعلومات التي تساعد على تفهم الحياة، زيادة على ما يدرسونه عرضا من المعلومات المدرسية، كما أن وزارة الشؤون الاجتماعية المصرية أنشأت مسرحا شعبيا متجولا بين القرى في الأرياف ليشاهد أبناء الريف على هذا المسرح تمثيليات تهدف إلى الإقلاع عن عادة من عاداتهم السيئة كتشبيثهم بالخرافات والاعتقادات السخيفة التي هي السبب في تعاستهم وشقائهم، هذا غير معهد التمثيل الذي أنشئ حديثا ليتلقى به الطالبات والطلبة أصول فن الإلقاء والتمثيل على يد بعض كبار

(*) ولعل المقصود المدرسي.

أساتذة الجامعة والأدباء الأخصائيين والفنيين بشؤون المسرح. وما حضور جلالة ملك مصر إلى دار التمثيل وتشجيعه للمشتغلين به من مؤلفين وممثلين ومكافاتهم بالألقاب إلا دليل قاطع على عظمة هذا الفن وصلاحه للمجتمع. هذا غير ما يدخله المسرح من المرح والسرور على نفوس المشاهدين.

كل هذا يجعلنا نؤمن إيماناً صادقاً بفائدة المسرح الفعلية وما له من نتائج ملموسة في حياة الفرد والمجتمع، لأن هذه الخشبة التي يمثلها الممثل ما هي إلا منصة أو منبر يقف عليه محدث بارع يعظ الناس ويأمرهم بالمعروف وينهاهم عن المنكر. أو طبيب ماهر مختص بالأمراض الجسمية يعرض على الناس الطرق الصحية التي يجب اتباعها ليعيشوا صحيحي الأبدان والعقول. أو طبيب اجتماعي حاذق يرينا حياة من اتبع الرذيلة على اختلاف أنواعها وما انتهت إليه حياته من يؤس وشقاء فأصبح عالة على نفسه وأسرته وأمته. وعلى عكسه الذي اتبع الفضيلة فنال رضى الله والناس أجمعين. أو أستاذ مطلع غزير في التاريخ يرينا أبطال الأمم السالفة وكيف انتهت حياتهم، لناخذ العبرة منهم لأنفسنا فنتجنب أخطاءهم التي وقعوا فيها وكانت السبب في تدهورهم وسقوط دولتهم، وتقلدهم في أعمالهم الحسنة التي رفعت من شأنهم.

كل هذه النواحي الوعظية والاجتماعية والتاريخية التي نقرأها في الكتب والمجلات لا يبقى لها أثر واضح في نفوسنا إلا إذا لمسنا نتائجها الحسنة أو السيئة أمامنا على المسرح، إذ من الصعب أن يرى الإنسان عيوبه بنفسه.

وما أحوجنا نحن الكويتيين إلى مثل هذا المسرح لمحاربة بعض التقاليد والمعادن والمشكلات الاجتماعية الضارة بنفوسنا وأجسامنا وبلادنا، لأنه بمنزلة مدرسة يتلقى بها الشعب على

اختلاف طبقاته ما هو صالح لنفسه وجسمه وبلاده. وما ذلك على
سمو أميرنا المحبوب وسمو رئيس معارفنا ورجال النهضة الفكرية
هناك ومعاضدة الشعب الكويتي الكريم بعزیز.

حمد رجب

مجلة البعثة - العدد الثاني، السنة الأولى ١٩٤٧م

نشأة المسرح

قد يتبادر إلى الذهن في أول وهلة أن المسرح ظهر مع ظهور المدنية الحديثة، ولكن الحقيقة أن له تاريخاً قديماً سنتعرض له في بحثنا هذا.

يعتبر اليونان أول من أنشأ المسرح وأول من بنوا داراً للتمثيل، ذلك أنهم كانوا يقيمون مواسم لأعيادهم الدينية قبل الميلاد بمئات السنين على شكل حلقات يرقصون فيها ويغنون، وكان يؤدي هذا العرض أناس احترفوا هذا الفن؛ فعندما ظهرت ديانة الإله «باخوس» إله الخمر والزهر والمرح في القرن السابع أو الثامن قبل الميلاد ضاق بهم المكان فذهبوا إلى سفح جبل لإقامة احتفالاتهم هذه في وضع النهار، في شبه دائرة حول تمثال هذا الإله. ومن هنا نلاحظ أن المسرحية اليونانية نشأت نشأة دينية على شكل غناء وقصص ورقصات.

ويقوم هذا الاحتفال على أرض قطر دائرتها بين ١١ و ١٢ متراً وقد بلغت ٢٢ - ٣٠ متراً وكانت تدور حولها قناة في شبه خندق صغير ليكون حاجزاً بين النظارة والمغنين، وكان الجمهور يشاهد الاحتفال على شكل نصف دائرة حول الممثلين جالسا على مقاعد من الخشب إلا أن هذه المقاعد أصابها الحريق فبنوها من الرخام. ويسع أصغر المسارح الإغريقية بين خمسة وستة آلاف مشاهد والكبير من أربعة عشر ألفاً إلى أربعين ألفاً ويقسم المكان إلى صفوف تقطعها ممرات رأسية. ولكثرة المشاهدين كان الممثل يضطر إلى لبس حذاء عال ليظهر للجميع، ويتكلم من خلال بوق يخفيه تحت القناع التكري الذي يلبسه أثناء التمثيل. وقد وضعوا أخيراً في مؤخرة المكان الذي يجري عليه التمثيل حاجزاً من القماش ليرتدي خلفه الممثلون ملابسهم التمثيلية. وكان في أول

الأمر بعيدا عن النظارة ثم انتقل بعد ذلك إلى مكان قريب من مقاعدهم شيد أمامه منصة يقف عليها الممثلون. وتقدم الأمر فصار الستار الذي يلبس وراء الممثلون ملابسهم ستار مؤخرة فتحت فيها أبواب يدخل منها الممثلون ويخرجون، ويمكننا أن نعتبر هذه الستارة بأبوابها الستار المسرحي الأول. وعلى مر السنين تقدم المسرح فجعلوا له سقفا من الخشب والقماش يرتكز في مقدمة المسرح على أعمدة من الخشب. ولم يبدأ في بناء المسارح الإغريقية من مواد البناء إلا في القرن الرابع قبل الميلاد حيث تقدمت المسارح وظهر شعراء مسرحيون مثل أسكلوس وسفوكليس، فتطورت المسرحية اليونانية ورقيت رقيا كبيرا مثلما حدث في إنجلترا في أوائل القرن السابع عشر حينما ظهر عدد كبير من كتاب المسرحية النابغين وعلى رأسهم شكسبير.

في أوائل القرن العاشر أخذ المسيحيون في روما يثثون التعاليم الدينية بغية تيسير فهمها والدعاية لها، وبما أن الإنسان مفطور على التقليد والتعبير عما يختلج بنفسه بوساطة الكلام والحركة والإشارة عمد المسيحيون إلى الأداء التمثيلي لتحقيق أهدافهم. أول ما نشأ المسرح المسيحي بين جدران الكنيسة أمام الهيكل موضحا ناحية لها أهميتها في العقيدة المسيحية وهي بعث المسيح، ثم خرج إلى ما وراء الكنيسة بعد أن ضاقت جنباتها بالجماهير ليعالج موضوعات أخرى من صميم الديانة المسيحية، فعالج حياة المسيح وولادته وصلبه وبعثه على نطاق واسع. وعلى الرغم من وجود هذا المسرح الديني الذي عبر أحسن تعبير عما كان يخامر قلوب الناس إذ ذاك من الإيمان الثابت فقد انفلت خيط دقيق ورقيق امتد إلى شؤون الدنيا بدأ بروايات أطلقوا عليها اسم «الروايات الوعظية أو الخلقية»، ويقوم بها أشخاص رمزيون يرمز كل منهم إلى فضيلة أو رذيلة، فكان يجتمع في صعيد هذه المسرحية أفواج

الردائل والفضائل، ويجرى بينها نضال وصراع ينتهي بانتهزام
الرديلة وبقاء الفضيلة.

وسرعان ما امتدت أطراف هذه الروايات إلى شؤون الحياة
الواقعية، فجاءت الروايات الاجتماعية ثم تفرعت منها الروايات
الغرامية والهزلية باعتبار أن الحياة مزيج من الحزن والحب والهزل.

حمد رجيوب

مجلة البعثة - العدد الثالث/ السنة الأولى ١٩٤٧

حدث لي على المسرح

المران والتجربة لهما أكبر الأثر في حياة الإنسان، إذ من دونهما يكون عرضة لبعض المواقف الحرجة التي تعترضه رغما عنه أحيانا، سواء على مسرح حياته العادية، أو على المسرح الخشبي. وكما أن للإنسان في حياته الواقعية اليومية مزالق وعوارض كذلك للممثل على مسرحه أمام الجمهور مثل هذه الأشياء، إلا أنه إذا انتفع بتجاربه التي مرت عليه وصار ثابت الجأش، قوي الشخصية حاضر البديهة، استطاع أن يخرج مما يلم به من هذه المواقف المحرجة بأبسط ما يمكنه من الأداء التمثيلي من دون أن يضر بسير حوادث الرواية، أو أن يشتت انتباه الجمهور المتابع للحوادث. وإني أذكر سنة ١٩٤٣ حينما كانت المدرسة الأحمدية تمثل رواية الميث الحي وكنت أنا رئيس الثوار في هذه الرواية، تقدمت نحو الملك الظالم مصوبا نحوه مسدسي أريد قتله، وحينما ضغطت على الزناد فسدت «الجراقية» - البمبة - التي تشعل عادة خارج المسرح حين إشهار المسدس لينخدع الجمهور بصوتها... وليس من المعقول أن يسقط الملك ميتا خوفا من رؤية المسدس فقط... فتداركت الموقف وانتزعت الخنجر الذي أتمنطق به ورفعت صوتي قائلا: إن خائني المسدس قلن يخونني الخنجر... وبذلك قتل الملك بالخنجر بدلا من المسدس.

وفي صيف السنة المذكورة آنفا كنت أمثل دور ملك يقتله الثوار في رواية «من تراث الأبوة» ولكن بعد ما يقول الممثل الواقف أمامي كلمة يا خائن... إلا أنه أبدل هذه الكلمة بكلمة أخرى مماثلة لها سهوا منه... فحسب الثوار أن وقت هجومهم لم يحن بعد... وهنا كاد يقع التورط والارتباك لولا أن توجهت نحو الثوار وأخذت أتحداهم بقولي... ادخلوا... هذا هو رأسي فليتقدم الرجل منكم

ليقطعه إن كان فيكم رجل... بينما عيناى تغمزان لهم وتأمهم
بالدخول... فهجم الثوار ونفذوا قتلى بأمر وإلحاح شديد منى.
وهى صيف العام الماضى كنت ألقى دىالوجا كبيراً من رواية
«المفوض عند المقدرة»! وبعد الانتهاء منه يجب أن يدخل على الأخ
عبد العزيز غريللى فيبادلنى الحوار، إلا أنه مع الأسف مصاب بداء
النسيان الشديد حقيقة وليس تمثيلاً، إذ إننى انتهيت من إلقاء
الديالوج وزدت عليه بضعة أسطر من عندى وهو لم يأت وليس فى
نيتة أن يأتى على ما أظن. عندئذ اتجهت ببصري خارج المسرح
وإذا به واقف مع أحد الأصدقاء يبادلله المزاح ويدهه سيجارة يدخنها
بمزاج تام... فصحت به قائلاً: مالي أراك يا زهير - اسمه فى
الرواية - تمشى الهويناء... ألم يحن الوقت لتأدية الواجب فألقى
بسيجارته وأتى مسرعاً وبقيّة الدخان نفثه داخل المسرح فأدى
الواجب والحمد لله من دون أن يفلطن الجمهور بأنه أداه
رغماً عنه...

حمد رجب

مجلة البعثة - العدد الحادى عشر/ السنة الأولى ١٩٤٧

المسرح والمجتمع

يظن بعض الناس أن المسرح وسيلة للترفيه عن النفس فقط، لأنهم يشاهدون أمامهم ألوانا كثيرة من المناظر المسرحية والأزياء المختلفة والوجوه التي تضطربها فنية المسرح إلى التلون في التعبير والشكل، وغاب عن هؤلاء أن المسرح هو مدرسة الشعب الكبرى، كما يسمى في البلاد المتحضرة، للديمقراطية التي تكمن بين جدرانها. إذ يؤمه الفني والفقير والكبير والصغير للاستمتاع بالروايات التي تعرض على خشبته وفيها العبرة والعظة والنقد والتوجيه.

لهذا كله رأينا الأمم المتحضرة تتسابق إلى فتح دور التمثيل وتجهيزها بالمعدات اللازمة ليبدو المسرح بالمظهر الفني اللائق به. والأمم المتقدمة بالحضارة، القديمة منها والحديثة، قد آمنت إيماناً صادقا بفائدة المسرح ومقدار تأثيره في حياة المجتمع، وانتشار دور التمثيل من مظاهر الرقي العقلي والاجتماعي. وإذا أردنا مجازة من يقول إن المسرح تسلية وترفيه، أضفنا إلى ما يقول كلمة أخرى أوفى بالغرض وهي «المتعة الذهنية» التي قلما يجدها الإنسان كاملة إلا على خشبة المسرح. فتصبح التسلية مقرونة بهذه المتعة. ويحلو لي في هذه المناسبة أن أنشر هذا الخطاب الذي أرسله الوزير المصري السابق للشؤون الاجتماعية معالي جلال فهم باشا إلى الممثل الفكاهي الساخر نجيب الريحاني - رحمه الله - حينما اعتزم اعتزال التمثيل لأسباب صحية، ليرى القارئ مقدار ما للمسرح من أثر في تلك البلاد. وقد نشر هذا الخطاب في جريدة المقطم في عددها الصادر يوم ١٤ من يناير سنة ١٩٤٩ حضرة المحترم الأستاذ نجيب الريحاني

تحية واحتراما

وبعد.. فقد سبق أن أبديت لك مرارا إعجابي بفنك واغترباطي
بما تقدم على مسرحك من روايات تجمع بين العظة والمتعة بما
تحويه من تحليل لمشاكلنا الاجتماعية وعرض لطريف لعيوب
المجتمع وأمراضه في أسلوب فكه وتمثيل عبقرى له أكبر الأثر في
تهذيب النفوس وتربية الذوق العام.

ولقد طال غيابك عن المسرح فحزمت الشعب الذي يقدرك من
الاستمتاع بفنك وحزمت المجتمع من إحدى مدارسه الشعبية
المهمة، ولذلك أدعوك إلى العودة للمسرح راجيا أن يكون لك من
المعالي السابقة ما يدفعك إلى التضحية ببعض راحتك وصحتك
في سبيل إسعاد الجمهور.
وتقبل تحيات المخلص

جلال فهيم

وزير الشؤون الاجتماعية

حمد الرجيب

مجلة الرائد - العدد الأول/ السنة الأول/ مارس ١٩٥٢

دار الأوبرا الملكية

كلما دار الحديث عن التمثيل العربي ذكرت دار الأوبرا وحظها من نهضة المسرح وترقيته، فما هذه الدارة؟

في سنة ١٨٦٩ أمر الخديوي إسماعيل بإنشاء دار تصلح للروايات الغنائية كالأوبرا والأوبريت كما تكون مسرحا للتمثيل، وكان شديد الاهتمام بأن تكون هذه الدار على أحدث طراز في ذلك الحين، فأنفق على تشييدها بكرم منقطع النظير لتكون غاية في الفن والجمال، وقد استدعى أمهر الرسامين والمثالين لخرقتها وتجميلها فازدانت جدرانها بصور عظماء الفن وعباقره الموسيقى، وقد روعيت في إنشائها النظريات الصوتية والبصرية لكي يمكن للزائر أن يسمع بوضوح ويرى بجلاء تام من جميع أركانها، في قاعتها أو مقاصيرها أو شرفاتها، وتتسع هذه الدار لثمانمائة وخمسين شخصا، هذا عدا ردهة خاصة للتدخين وأخرى للاستراحة وقاعة خاصة للاستقبال وغرفة للأمانات الخاصة بالمتفرجين.

ومن الجدير بالذكر، أن التدخين ممنوع منعا باتا في قاعة التمثيل احتراما لقدسية الفن ولاتقاء الحريق، ومما يذكر في هذه المناسبة إنني كنت في حفلة أقيمت تكريما للوفود العربية في دار الأوبرا الملكية، وكان بين المدعوين دولة المفطور له رياض الصلح رئيس الوزارة اللبنانية حينذاك، والمعروف عن دولة رياض الصلح أن السيجارة لا تفارق شفثيه، ولذلك دخل الدار وجلس في مقصورته وهو مستمر في التدخين... فهبطت ستارة من أعلى واجهة المسرح كتب عليها: «ممنوع التدخين»، فارتبك دولة رياض الصلح إذ أدرك أنه هو المقصود بذلك فنزل عند قوانين الدار وسحق سيجارته!

أما المسرح نفسه، فهو واسع بالنسبة إلى مساحة الدار، يتسع لعرض أي منظر مهما بلغت فخامته وضخامته، وتحيط بجوانبه حجرات كثيرة خاصة بالممثلين، كما يتصل بأطرافه ممرات ومسارب تيسر سبل الانتقال من ناحية أخرى حسب ما يقتضيه فن التمثيل من تحركات واستعدادات في الكواليس، ويتصل بالمسرح من الخلف بناء مكون من ثلاثة طوابق: في الطابق الأدنى منه غرف خاصة للممثلين يلبسون فيها ملابسهم وفي الثاني غرف لحفظ المناظر على اختلاف أنواعها وتتصل بالمسرح اتصالا مباشرا، حتى لو فتحت أبواب الغرف كلها لخيّل للرائي أنها جزء من المسرح نفسه، أما الطابق الثالث فقد خصص لحفظ الملابس التاريخية الثمينة وأنواع الأسلحة والدروع والخوذات ومن بين هذه الأسلحة أسلحة حقيقية أهداها الخديوي إسماعيل إلى الدار. هذا إلى جانب الحلي المتقنة الصنع التي لا تختلف بقدرها وقيمتها عن الجواهر الحقيقية الثمينة، ومجموعة من الأثاث الدقيق الصنع الذي يتمشى مع عصور التاريخ وتطورات الأزياء في كل عصر وبجانب هذا كله توجد غرف للإدارة الفنية والإدارة العامة للدار والمكتبة.

حمد رجب

مجلة الرائد - العدد الثالث/ السنة الأولى/ مايو ١٩٥٢

المقالات الاجتماعية

الرياضة البدنية

لقد قامت التربية البدنية في مدارس الكويت الخاضعة لإدارة المعارف في بادئ أمرها على نطاق ضيق محدود، إذ إن كثيرا من الناس لم يكونوا يألّفون هذا الأسلوب الجديد في تربية الأجسام وخلق النظام وتهئية النشء لمثل هذه الحياة فحاول بعض الناس محاربتها بحجة أنها بدعة من البدع وأنها مضيعة للوقت وليس وراءها فائدة مرجوة، ولكن سرعان ما اندثرت هذه الفكرة بفضل القائمين على شؤون التعليم الذين لم يغيروا هذه الاعتراضات التفاتا، واستمروا في تشجيع الرياضة البدنية فتكونت الفرق الرياضية المختلفة في جميع المدارس، وأخذت تقيم مهرجاناتها السنوية الحافلة بالألعاب الباهرة تحت رئاسة صاحب السعادة الشيخ عبد الله الجابر الصباح رئيس المعارف، ولم يقتصر الأمر على هذا النحوبل أخذت الفرق الرياضية تشترك في الحفلات الحكومية الرسمية بالمسابقات ومهرجاناتها، وهناك فرق الألعاب المختلفة ككرة القدم، والسلة، والطائرة والطاولة، فإنها دائمة التنافس بعضها مع بعض، وكل فريق يعمل جاهدا للتغلب على الفريق الآخر فتقام المباريات الدورية السنوية بين جميع الفرق في هذه الألعاب على كأس المعارف الفضية. كما تنال المدرسة الفائزة بالمسابقات السويدية كأسا فضية تقدم إليها في يوم المهرجان السنوي على مشهد من الناس جميعا، والتلميذ الكويتي ميال بطبعه إلى المنافسة التي تعلمها من حياته العامة، فهو لذلك يجد في الألعاب الرياضية لذة لا نهاية لها، كما أن الجو الطليق الذي يعيش فيه يساعده على الانخراط في سلك الرياضيين، والسباحة رياضة محببة إلى كل فريق كويتي، وقد يعيبك أن تجد كويتيا لا يجيد السباحة. أما الحياة الكشفية فإن روح الشباب الكويتي متشرية

بها، فلقد اعتاد منذ صغره أن يخرج فترة من الزمن في الربيع إلى الصحراء ليعيش في الخيام عيشة فيها كثير من الخشونة والاعتماد على النفس والتعاون، ولكن حينما وضع التعليم في الكويت على أساسه الحديث، تكونت الفرق الكشفية المعروفة ولاقت إقبالا طيبا، لما أدركه الجميع من جميل أثرها في تربية النشء. ولقد ساهمت هذه الفرق في جميع الحفلات والمناسبات الرسمية التي تقيمها حكومة البلاد والمعارف، وقامت برحلة كشفية رياضية في ربيع سنة ١٩٤١ إلى البلدان العربية المجاورة للكويت كالبحرين، والأحساء والجبيل والقطيف ودارين وغيرها من المدن الواقعة على ساحل الخليج للتعرف على أبناء هذه البلاد وربط أواصر الصداقة والمحبة بينها. ثم أعقبتها رحلة كشفية أخرى إلى نفس البلدان في ربيع العام الماضي، هذا عدا المعسكرات التي تقيمها إدارة المعارف في ربيع كل عام خارج البلاد لكشافتها ورياضيتها متحملة جميع النفقات والتكاليف في سبيل تربية نشأها تربية صحيحة ليكونوا صالحين لحياة لا ينجح فيها إلا القوي السليم.

حمد رجب

مجلة البعثة - العدد التاسع/السنة الأولى ١٩٤٧

هؤلاء الناس...

يتخذ بعض الناس التميمة - والعياذ بالله - وسيلة لكسب الأصدقاء والتودد إليهم! فينخدع بهم ضعاف الإرادة والشخصية فينصاعون إلى أقوالهم الكاذبة وأحاديثهم الخادعة، ويتلقون بصدر رحب نصائحهم المزوقة التي لا يرمون من ورائها إلا إثبات وجودهم وبسط نفوذهم وتحقيق سيطرتهم، وسرعان ما تشتعل البغضاء بين صديقين حميمين توسط بينهما نمام فاجر، سكب كلاما مسموما في أذن أحدهما ضد الآخر ليبرهن بالتملق المزدول والطعن والحط من الصديق الآخر على صدق صداقته وعميق محبته وولائه.

هؤلاء الناس... جرائيم تفتك بأوثق الروابط المقدسة التي تربط بين أفراد الأمة فتتفكك أجزاءها وتهن عزائمها لأنها تضعف ثقة الفرد بالفرد ومن ثم تضعف الروابط الاجتماعية العامة. هؤلاء الناس... هم الضعاف النفوس التي سرعان ما تتهار حينما تظهر نواياها السيئة أمام قدسية الصداقة الطاهرة، وما علينا عندما نصادف مثل هؤلاء إلا أن نطاردهم باحتقار سلوكهم، ونحاربهم بتسفيه آرائهم ونرددهم على أعقابهم بأن نصرح لهم برأينا فيهم. هؤلاء الناس... هم أسباب خراب البيوت العامرة ونشر التنافر والشحناء بين الأقارب والأصدقاء... هؤلاء هم الذين قال الله تعالى فيهم «يفرق بين المرء وزوجه».

لقد ظن هؤلاء خطأ أنهم يستطيعون كسب الأصدقاء بالتفرقة بين من ربط الله بين قلوبهم برياط المحبة والإخاء. كفروا عن سيئاتكم بضم من فرقتموهم من الأصدقاء وشتمتموهم من الأقارب... لتزول عنكم لعنة الله.

حمد رجب

مجلة البعثة - العدد الثامن/ السنة الثانية ١٩٤٨

ليتني كنت عربيا...

ذهب الأستاذ حمد رجيبي إلى إدارة الجوازات مع أحد زملاء لإعداد جوازه للسفر فعاد إلينا بهذه الكلمة: «ذهبت مع أحد الإخوان إلى وزارة الداخلية المصرية للحصول على إذن خروج من القطر المصري ووقفت مع من وقف من الناس أنتظر دوري للدخول على الموظف المختص، وإذا بالشرطي ينادي بأعلى صوته: على كل عربي أن يتفضل بالدخول أولا... فهزتي هذه العبارة المملوءة بالقوة والثقة بالنفس، وشعرت بميزة جعلتني أتيه على من وقف بجانبني من الأجانب، وقد تكلفت بعظمة لا متفطرة ولا جبارة، وإنما فيها العزة والشعور بالكمال... ثم تقدمت وأنا مطمئن آمن، والكل يفسح لي الطريق ولسان حالهم يقول ليتني كنت عربيا... فدخلت على الموظف المختص، وسألني: هل أنت عربي؟ فرددت عليه بكل شجاعة: الحمد لله... عربي متطرف. وقدمت له الجواز، وكم راعني حينما رد على ما قدمته له قائلا: آسف يا أستاذ جوازك هذا من اختصاص موظف آخر بقسم الأجانب... فأكدت له أنني عربي ومن جزيرة العرب، ولا أعرف إلا اللغة العربية فابتسم لي وقال: أعرف ذلك وأشعر بشعورك... ولكن...»

حمد رجيبي

مجلة البعثة - العدد الثامن/ السنة الثانية ١٩٤٨

هؤلاء الناس ...

تتفاوت الأمراض الاجتماعية التي يصاب بها المجتمع الإنساني قوة وضعفاً. هذا التفاوت يجعل الخطر من بعضها أبعد من الآخر في التعميل إلى هوة الهلاك والدمار... ومن هذه الأمراض، مرض يلازم الإنسان منذ حداثة غير أنه يزداد أو يتاقص حسب التربية التي يتلقاها الشخص في بيته وبيئته التي يعيش فيها...

هذا الداء الذي نحن بصددده هو داء «الحسد» وهو داء بغيض يضعف النفس ويدنيها إلى المواقض الدنيئة ويجردها من الرفعة والكمال..

والمبتلون بهذا الداء لا يهنا لهم عيش ولا يطيب لهم مقام ما لم يحاولوا إفساد ما قام به غيرهم من الأعمال الناجحة، أو إحباط ما ارتأوه من مشروعات فيها الحكمة والسداد، وتراهم ينظرون إلى كل عمل طيب بمنظار أسود متشائم متمنين لهم التعثر في أي سبيل سلوكه... وإذا وفق هؤلاء الناس إلى عمل من الأعمال نجدهم يخفون معالم الطريق الذي سلوكه لئلا يسلكه أحد غيرهم فيصل إلى ما وصلوا إليه أو إلى أحسن منه.

هؤلاء الناس... رائداهم الشح والجشع في كل شيء. فهم يكرهون الخير والتوفيق والسعادة لغيرهم من الناس ولو كانوا هم شركاء في هذه النعم الثلاث... وتراهم في كل تصرفاتهم على طرفي نقيض مع القول المأثور: «أحب لغيرك ما تحب لنفسك».

فإلى هؤلاء الذين تشربت نفوسهم بهذا الداء الويل نقول: تيقنوا أنكم لن توفقوا في أعمالكم ما دمتم تكرهون لغيركم التوفيق والنجاح. وإنكم لن تتجحوا في أعمالكم ما لم يقل أحدكم صادقاً «رب ارزقني وارزق مني».

حمد رجب

مجلة المبعث - العدد التاسع / السنة الثانية ١٩٤٨

هؤلاء الناس...

ليس أخطر على الإنسان في حياته من معرفته لشيء من الأشياء معرفة سطحية خالية من التعمق والارتواء... إذ كل شيء في هذا الوجود يحتاج إلى دراية وخبرة وممارسة. فمعاملة الناس وكسب احترامهم تحتاج إلى دراسة وافية للوصول إلى حقيقة النفسية الإنسانية وميولها، لنستطيع الحصول على تقدير الناس وثقتهم. أما إذا لم نستطع اكتساب هذا التقدير وهذه الثقة فإن مصير هذه العلاقات أن تتسم بالبؤس والشقاء.

وهناك أناس يتحدثون دائماً عن الكرامة والمحافظة عليها - إن وجدت لديهم! - من دون أن يفرقوا بين المحافظة على كرامتهم أو كرامة إخوانهم من بني البشر، كأنما الكرامة وقف عليهم وحرام على غيرهم من الناس.

هؤلاء الناس... يتشدقون دائماً بالفاظ الكرامة، وينفخون صدورهم بدعوى المحافظة عليها، ولا يرضون أن يمسه أحد من قريب أو بعيد، بينما هم يتعمدون إهدار كرامة غيرهم والخط من سواهم. وهكذا تأخذهم العطرسة والكبرياء إلى مواطن الإهانة والاحتقار. وتراهم يظنون أن في احتقار غيرهم من الناس زيادة في احترامهم والرفع من شأنهم وإعلاء قدرهم، وهم لا يعلمون أنهم إذ يفرضون احترام أنفسهم على الناس فرضاً، إنما يفرسون في قلوب الناس احتقارهم وازدراءهم لهم.

فيا من تتعشقون الكرامة وتتفتنون بها، تأكدوا تماماً أنكم لن تحفظوا كرامتكم ما لم تهتموا معنى الكرامة، وكيف يجب أن يحافظ على الكرامة... وما لم تحافظوا على كرامة الناس واحترام شعورهم.

حمد وجيب

مجلة البعثة - العدد العاشر/ السنة الثانية ١٩٤٨

هؤلاء الناس...

تصاب بعض المجتمعات بفئات من الناس أشبه ما تكون بميكروب السل عندما يحل بجسم الإنسان. فطالما يعيش فيه هذا الميكروب فمصير الجسم إلى الضعف والهيوط والانحلال... وهكذا المجتمع... فطالما عاشت في وسطه هذه الفئة المريضة فمصيره إلى التدهور والثبور، لأنها فئة تدعو إلى الهزيمة، وتحت على الركود، ولو في وسط هوة عميقة من الجهل والانحلال.

هذه الفئة تتكون من أناس اتخذوا التفاضل عدوا لدودا لهم، والتشاؤم صديقا حميما، ليحجبوا به أنفسهم الوضيعة لئلا تظهر عيوبهم. فهم دائما وأبدا لا يبدون رأيا، ولا يأتون بجديد، ولا ينهون عن منكر، ولا يأمرن بمعروف، رائدهم تثبيط الهمم، وفل العزائم، والاستهزاء بمن يحاول الإتيان بمشروع جديد فيه الخير الجزيل والمصلحة المطلوبة لهذا المجتمع الذي هم من أعضائه المطالبين بالنهوض به ورفعهم إلى درجة عالية من السمو والارتقاء.

إن وجود مثل هؤلاء الناس في أمة يقض مضجعها ويحط من قيمتها... إذ إنهم كالشوك في جسمها، يخزها ويعوقها عن القيام والنهوض.

فيا من فقدتم القدرة على تحمل هذه الأعباء المجيدة الخالدة... ويا من حرمتكم الإدلاء بالرأي السديد... شجعوا من وهبه الله القدرة على تحمل هذه الأعباء، وإلا فأكرمونا بسكوتكم... فإن المجتمع في حاجة قصوى إلى حياة سعيدة هائلة...

حمد رجب

مجلة البعثة - العدد الحادي عشر / السنة الثانية ١٩٤٨

أعقاب السجائر

يدعي المدخنون أن في السيجارة متعة ولذة، وأنها السمير أو الأنيس - وخاصة في الوحدة - وأنها المساعد الوحيد على التفكير وتفتق الذهن... وكذلك في الناس من يقوم مقام هذه السيجارة من حيث المتعة وإدخال السرور على النفس والمساعدة على التفكير وتفتق الذهن، بل فيهم من يتطوع لخلق هذا الجو الذي يسعى إليه المدخن لغاية في نفسه، ولذة يجد فيها المتعة والسرور... وهذا النضر من الناس ينقسم إلى ثلاث طبقات، لكل طبقة ميزتها الخاصة وأثرها الفعال، سواء في رقي الإنسانية والارتفاع بها إلى درجات الكمال أو تدهورها إلى الدرك الأسفل.

فالطبقة الأولى تتميز عن غيرها بتقديم خدماتها المشكورة ومد يد المساعدة للمعوز والمسكين لا لجزاء ترجوه، ولا لثواب تتمناه، بل حبا في الإنسانية مجردا من كل شيء، وهذه الطبقة هي الطبقة المثالية التي يبحث عنها العالم الإنساني لأن وجودها في المجتمع رحمة من الله ورضا منه.

والطبقة الثانية تسعى لخدمة الغير ولا تتردد في مد يد العون لكل من يطلبها، إلا أنها تبغي من وراء ذلك الجزاء أو الثواب، سواء بالشكر والثناء أو بالمال والعطاء، وليس لنا الحق في الحط من قيمتها أو ذمها لأنها تطلب حقها جزاء ما قدمت يداها.

أما الطبقة الثالثة، فهي الطبقة التي لم تخلق إلا لبث الشر وإيقاد الفتنة بين فريقين أو متحابين، فكانها وهبت نفسها للشيطان ومبادئه... يتخذها بعض من يجد اللذة والمتعة في التتقيب عن أسرار الناس والبحث في أعراضهم سمارا له وأصدقاء، كاتخاذها للسيجارة تماما. يخلو بها ويتفتق ذهنه للشر عليها، حتى إذا فاضت نفسه وامتلات كأسه، رمى بها إلى الأرض منبوذة حقيرة، بل نجد

بعضهم يسحقها بنعليه اتقاء شرها، كأن في عمله هذا تنبيهها لغيره، وإرشادها عن الطريقة المثلى التي يجب أن يسلكها الناس في مكافحة هذه الأعقاب الخائفة لجوهم والحارقة لأموالهم، إذا ما أرادوا العيش في أمان وسلام.

حمد رجيب

مجلة البعثة - العدد التاسع / السنة الثالثة ١٩٤٩

المقالات

ذات الطابع الفكاهي

مأساة دجاجة

في أحد الأيام دخلت محل الأمريكيين أستعرض المأكولات لعلني أجد بينها شيئاً كبير الحجم قليل الثمن، فلم أجد إلا دجاجة مقلية علقت في رقبتها ورقة كتب عليها ٣,٥ فسال لعابي وصفقت معدتي شوقاً وطرباً لسببين أساسيين:

١ - لون الدجاجة المغربي.

٢ - ثمنها البخس، فالتفت إلي صديقي الذي يرافقني وقلت له: دعنا نسترح ونطلب هذه الدجاجة. فطار صاحبي فرحاً ووافق بلا قيد ولا شرط. صفقت للجرسون وقلت له: هات الفرخة التي ثمنها ٣,٥ ق من فضلك، فذهب وتركنا نترقب الدجاجة وكلانا يقول: إنها ستفسد شهيتنا للفداء. ولكننا وقفنا عن الكلام فجأة لقدومه يحمل صحنًا صغيراً به سندوتش طوله إصبع وعرضه بوصة وفي وسطه عود أطول من عود الكبريت بقليل يحمل به للأكل، ولو علق في العود شراع لأصبح السندوتش سفينة تمخر عباب اللعاب الذي أثاره منظر الدجاجة الذهبي. فالتفت إلى صاحبي وقلت له: ضعه في جيبيك الأعلى ليكون مفكرة جيب لك أو لتشتم رائحة القروش التي ذهبت كما ذهب الحمار بأم عمرو فلا رجعت ولا رجع الحمار.

الفقير إلى الدجاجة حمد رجب ١٥ ديسمبر ١٩٤٦

مجلة البعثة - العدد الأول/ السنة الأولى ١٩٤٦

أخذني الشوق إلى أحد أصدقائي المصريين، فذهبت أسأل عن بيته فأرشدني أحد المارة إلى العمارة التي يقطنها ولكنه لم يعين لي الشقة التي يسكنها. فطرقت أول باب واجهني في هذه العمارة وأنا قوي الأمل في مواجهة هذا الصديق. ففتحت الباب امرأة وسألتني عن حاجتي فأخبرتها بأنني أرغب برؤية صديقي عيسى... فأذنت لي بالدخول وأرشدتني إلى المقعد الذي يجب أن أجلس عليه، ثم دخلت إحدى الغرف فبقيت وحدي أتفقد البيت بنظري والتفت لكل صوت أسمعه لأتينا للاستقبال.. وإذا برجل يناهز الخمسين من العمر خرج من إحدى الغرف مبتسما لضيفه يرسل سلاماته وترحيباته فقامت له وصافحته، ثم جلس بقربي يستفسر عن صحتي كثيرا، حتى أتت زوجته وقدمت لي القهوة فشربتها آمنا مطمئنا بأن هذا الرجل والد صديقي عيسى، وبعد مدة غير يسيرة سادها الصمت من جانبي وجانبه مما جلب السأم والملل على الرجل فقال بلهجته المصرية: حضرتك عاوز إيه يا فتندم؟... فابتسمت له وقلت متلطفاً أريد عيسى... هذا الصديق العاق لم يسأل عنى مطلقاً... وبأ حرج الموقف عندما قال أنا عيسى يا فتندم فارتبكت ونشف ريقى وأخذ العرق يتصبب من جبيني وأزورت عيناى نحو الباب لأتأكد من كيفية فتحه إذا حدث شيء أكرهه لا سمح الله... وقلت له متمتما: إذن أرجوك أن تسمح لي بالخروج. فقام صاحبي متاثقلا صامتا وسار نحو الباب فأشار إلي بيده المتينة القوية التي أخذت أرقبها وأنا أجتاز الباب كأنني مريض أن أصفح أو يهديه عقله بجمع من الوزن الثقيل يطبعه على ظهري أو ركلة بقدمه تجعلني أصل الأرض منبطحا على وجهي فاجتزت الباب

وأنا في آخر نفس من شدة الفشل والخوف، وإذا بزوجته تسأله
عن الحادث فيرد عليها حائقا أو متأسفا على عدم مكافأتي...
والله عال... حنة أفتدي شرب القهوة ومشى!...

حمد رجييب

مجلة البعثة - العدد الخامس / السنة الأولى ١٩٤٧

طرائف الرسائل

جرت بين الزميلين حمد وأحمد رسائل عدة هي كثير من الموضوعات الفكرية والأدبية ونحن ننشر في هذا العدد رسالتين من رسائلهما .

عزيزي أحمد

تحية من شاعر إلى شاعر

لقد عرضت على حضرتك قصيدة من نظمي مطلعها :

رايت خيالني حين يمشى بجانبي

فقلت له قف فلم يرض أن يقف

فابتسمت ابتسامة جعلتني أتصعب عرقاً، ووددت لو أنني لم أقابلك فتطلع على ما جادت به قريحتي، وقلت متكهماً : إن الذي يقرأ مطلع هذه القصيدة - العصماء - يعرف ما وراءه بأسرع مما يقرأ ... فأخذني العجب من هذا الكلام الذي تمازجه السخرية والتهمك ... وماذا أريد؟ ... غير أن القارئ يقرأ بسرعة ويفهم بأسرع مما يقرأ .. أتريدني أن أقول شعراً يضطر القارئ إلى وضع قاموس المحيط والأغاني ومختار الصحاح بجانبه ويتأبط سيبويه ! لا أدري إذا كان الشعر يقاس بالسهولة والصعوبة أو أنه يتوقف على قائله ... وكأنني بك لو قرأت هذا البيت الذي عصرت فيه دماغي لشاعر في الجاهلية اسمه مثلاً «حنظليل بن خنشليل» لأخذت تطنب بالشاعر وتتغنى بالبيت وتشرحه شرحاً من عندك حسبما يوحيه خيالك، فتصور الشاعر القديم بأنه شجاع ذو بطش وقوة حتى أن خياله الذي يسير بجانبه لو دبت فيه الروح لما استطاع الوقوف أمامه لشدة خوفه منه ومثله في الكرم والفخر والغزل !.

يا سبحان الله ! هكذا تعمل الشهرة فتعمى الأبصار والأفئدة، تصفقون لها يا معشر البشر وتؤمنون بها ولو كانت عن طريق

القراءة والسمع بها ! واني لأعجب ممن يضحك لنكتة قالها ذو شهرة كبيرة ولو كانت لا تجلب إلا الحزن والألم! ومن ينقل مثلاً أو حكمة - كما يدعى - للناس لا ليجعلهم يأخذون بالمثل ويتدبرون الحكمة، وإنما ليقول عنه الناس إنه من جلساء من قال هذا المثل أو هذه الحكمة التي لا تدل على معنى، ولا يفهم منها مراداً.

وهأنذا توجهت لك بقصيدة أريد منك التوجيه الصحيح فوجهتي توجيهها لا يمكن أن أنظم بعده قصيدة إلا بعد أن تفارق الحياة - بعد عمر طويل إن شاء الله - أو أن أنسبها لشخص آخر ذي اسم تتلاطم حوله الشهرة أو أن أسمى نفسي بحمد ليل بن عبد يا ليل! والسلام عليك.

المخلص

حمد رجب

مجلة البعثة - العدد الثاني/ السنة الثانية ١٩٤٨

عزيزي حمد

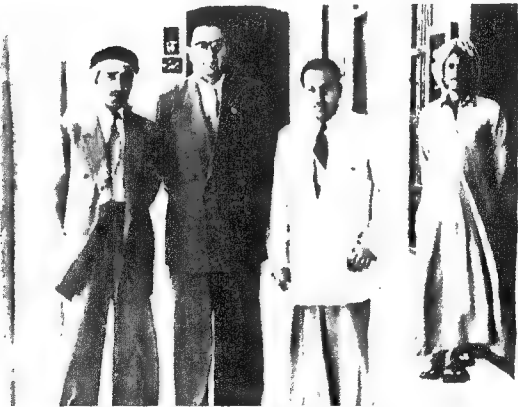
تحية من شاعر غير ممثل إلى ممثل وشاعر
قرأت رسالتك الطريفة بالروح التي تقرأ بها أمثالها وهي الروح التي قدرتها حين كتابتها . أنا يا صديقي لم أقصد مما قلت حين قلت غير الحقيقة، فما ذنبي إذا صارت عندك الحقيقة مهزلة في مهزلة؟ ثم إن الذي تهكم على الشعر والشعراء هو أنت، وقصيدتك التي هي عصماء - بشهادتك - أكبر برهان على ما قلت، لماذا أتهمك على قصيدتك وهي غير جدية بذلك - والعهد عليك - أتحسبني أبخل على اللغة العربية من أن يضاف إلى قلائدها قصيدة عصماء لأبي وفاء، ما رأيك في هذه السجعة؟ إن الأثر لم تبلغ مني هذا المقدار، وما هي ببالغته بفضل شعرك وتمثيلك، ويا

حبذا لو قذفتني كل يوم بقصيدة عصماء وملحمة شعواء كي تدرك
مدى اصطباري على عوادي الأيام وحوادث القدر، وتكون شاهدي
الحي إذا ادعيت رحابة الصدر ولين الجانب، فطالما أعوزني
الشاهد مع صلق القضية ورجحان الأدلة! فعلي بشعرك، إن لي
حاجة فيه كالتي هي نفس يعقوب لم تقض بعد، وماذا عليك لو
حشدت كلاما موزونا ينتهي بقافية وينجلي عن داهية!

ملحق الصور



الرجيب يصافح الرئيس الراحل أنور السادات في حضور الراحل الشيخ عبدالله الجابر



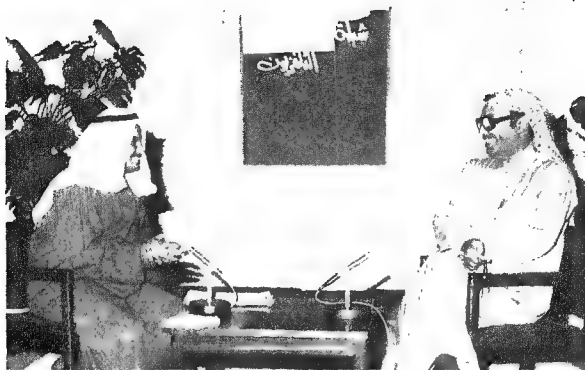
صورة لبعض المدرسين وبيدو الأستاذ حمد الرجيب



محتفياً بسمو الشيخ خليفة بن سلمان آل خليفة رئيس وزراء مملكة البحرين



حمد الرقيب مع أم كلثوم في الكويت



في شبكة التلفزيون مع عبدالرحمن النجار



المفكر حمد الرقيب وعقيلته والأستاذ زكي طليمات



مع الأستاذ عبدالعزيز الصرعاوي والأستاذ عبدالعزيز الحمود



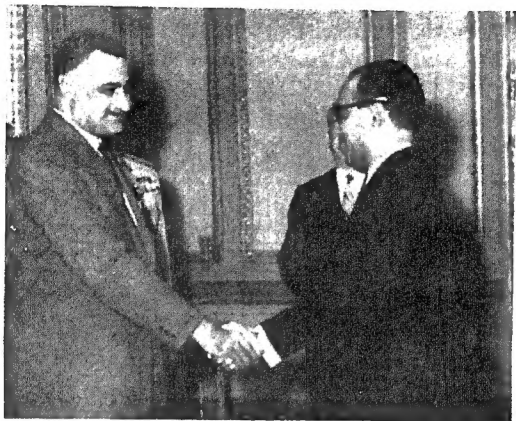
في مهرجان تكريم الفنان المسرحي مع الدكتور حسين يعقوب العلي



عندما كان سفيراً في القاهرة



مع وزير الثقافة المصري فاروق حسني



مع الرئيس الراحل جمال عبدالناصر



مع عبدالحليم حافظ

Bibliotheca Alexandrina



0651277

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب
دولة الكويت